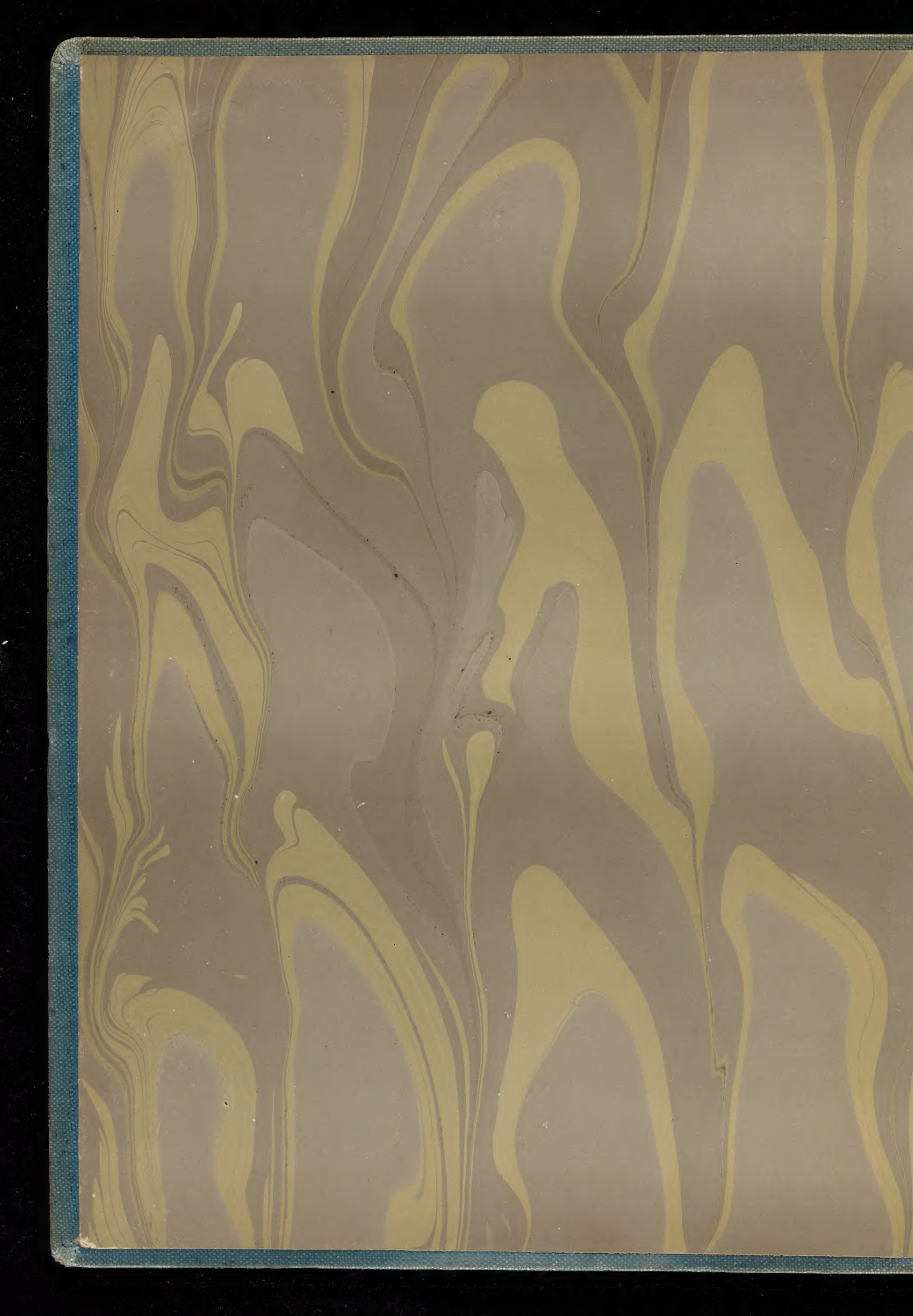
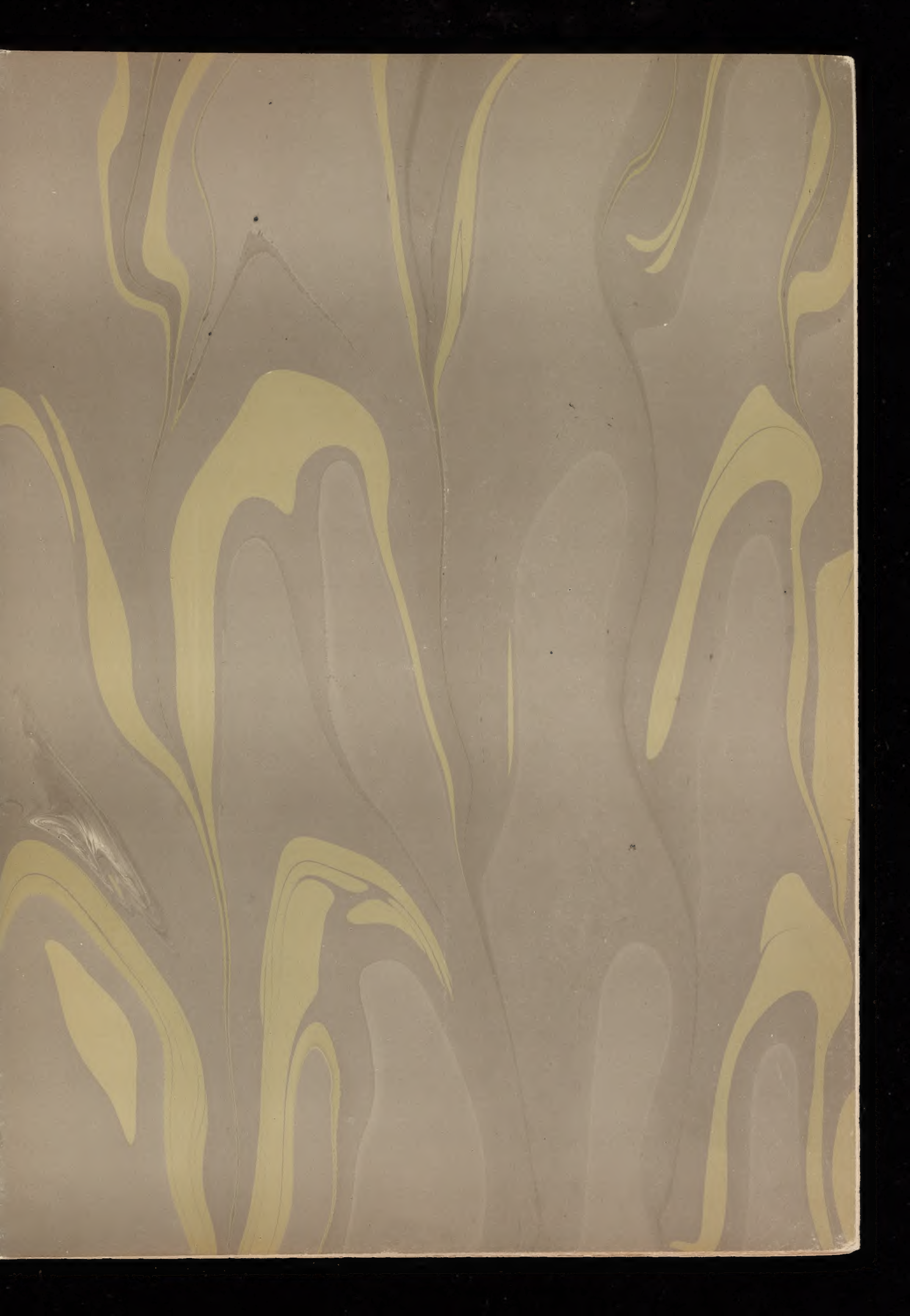
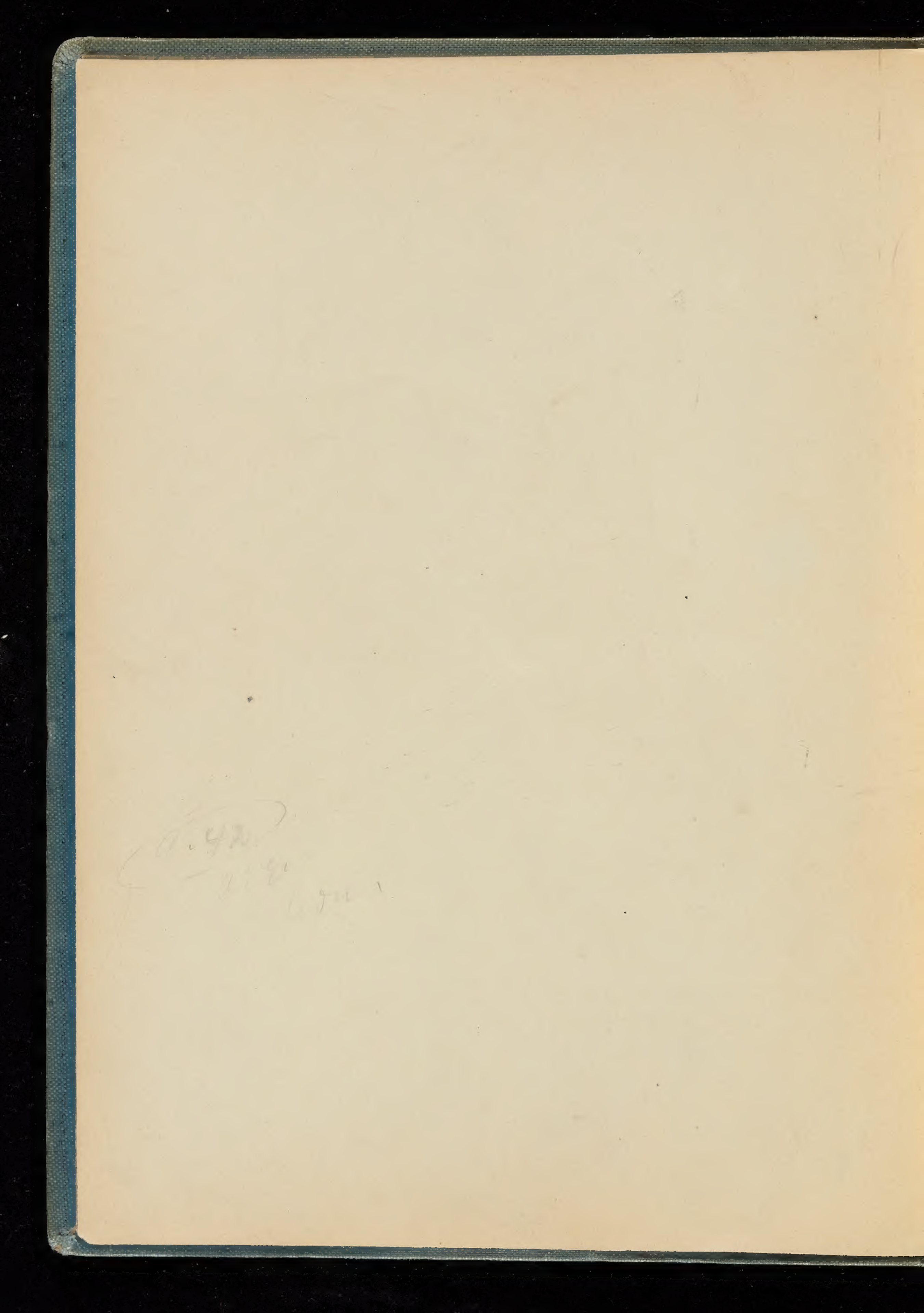

DIE
SIXTINISCHE
KAPELLE
I







in 4 parts $2,500

DIE SIXTINISCHE KAPELLE

DIE SIXTINISCHE KAPELLE

HERAUSGEGEBEN VON

ERNST STEINMANN

ERSTER BAND

BAU UND SCHMUCK DER KAPELLE

UNTER SIXTUS IV.



MÜNCHEN

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G.

1901

VORWORT ZUM ERSTEN BANDE

Die monographische Behandlung der Denkmäler ist in Rom traditionell und bei der Fülle des Stoffes hier mehr gerechtfertigt als anderswo. Nicht nur die grösseren und ehrwürdigeren Kirchen haben ihre besondere, oft mehr als einmal wiederholte, geschichtliche Darstellung gefunden; auch von ganz schmucklosen Kirchen und entlegenen Kapellen wurden in den letzten Jahrhunderten bald mehr, bald weniger gewissenhaft gearbeitete Beschreibungen verfasst.

Nur eines der Hauptdenkmäler der ewigen Stadt, für manchen Rompilger von heute sogar das allerherrlichste, hat noch keine einheitliche, wissenschaftliche Bearbeitung gefunden. Es ist die Kapelle Sixtus IV. im vatikanischen Palast. In früheren Jahrhunderten waren schon die äusseren Schwierigkeiten gross, in einen Raum zu gelangen, welcher für die täglichen Hausgottesdienste des Vatikans bestimmt war. Fulvio Orsini hat ausführlich die Mühe beschrieben, die er hatte, um im Jahre 1585 einen einzigen Porträtkopf aus dem Fresko Signorellis kopieren zu lassen. Dann aber war das Interesse der Römer nur gering für ein Heiligtum, das ganz modernen Ursprunges ist, das keine ehrwürdigen Traditionen besitzt wie die anderen Kirchen Roms und sich äusserlich vollständig in den Häusermassen des Vatikans verbirgt.

Als man dann später zu einer künstlerischen Würdigung der Kapelle gelangt war, als man den unermesslichen Wert ihrer Gemäldecyklen erkannt hatte, wurde die Capella Paolina mehr und mehr die Kultusstätte für die Hausgemeinde des Vatikans, und die Sixtina öffnete ihre Pforten den Einheimischen und Fremden, welche ihren Gemäldeschmuck bewundern wollten. Für gottes-

dienstliche Handlungen wurde die Sixtinische Kapelle vom Papst im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert nur noch an grossen Kirchenfesten benutzt, vor allem in der Karwoche; aber sie wurde dafür ein Wallfahrtsort für alle Nationen Europas. Trotzdem ist auch dann noch kein zusammenhängendes Werk über die Kapelle geschrieben worden, und die Historiker begnügten sich, in die Lebensgeschichte der einzelnen Künstler deren Anteil an den Freskogemälden im Vatikan einzureihen.

Und doch eignet sich die Palastkapelle des Vatikans zu einer einheitlich geschlossenen Behandlung mehr als irgend eine andere der Kirchen und Kapellen in Rom, ja in Italien überhaupt. Denn die wechselvolle Bau-, Zerstörungs- und Restaurationsgeschichte anderer Denkmäler zieht sich durch Jahrhunderte hindurch, und das letzte Resultat ist in den meisten Fällen nichts anderes als ein Beieinander von Fragmenten aus den verschiedensten Zeiten, nach deren Zusammenhang man oft vergebens sucht. Die Sixtinische Kapelle aber ist auch heute noch trotz aller Veränderungen und Restaurationen im einzelnen ein geschlossenes Ganze, und in ihren Wand- und Deckengemälden besitzen wir das Gesamtdenkmal einer Zeitepoche, welche wir hier vom Anfang bis zur Höhe und bis zum Niedergang verfolgen können. Die Zeit hat auch an diesen Mauern hier und dort die festgefügten Steine gelockert, und der Farbenglanz der Wandgemälde musste sich verdunkeln; es hat an Reinigungen und Restaurationen nicht gefehlt. Aber die Bau- und Restaurationsgeschichte der Kapelle umfasst doch nur einen Zeitraum von weniger als hundert Jahren; und wie sie uns heute erscheint, ist sie im wesentlichen noch das, was sie war, als Michelangelo sein Jüngstes Gericht eben vollendet hatte.

Dass bei einer Forschung, welche zum erstenmal das Denkmal als solches im Zusammenhange behandelte, manche neue Resultate sich ergeben mussten, dass vieles Unaufgeklärte erhellt und manches Falsche richtig gestellt werden konnte, liegt auf der Hand. Im ersten Bande, welcher die Baugeschichte der Kapelle und ihre Ausschmückung unter Sixtus IV. umfasst, tritt das besonders klar hervor; denn der hier behandelte Stoff ist auch im einzelnen wenig bearbeitet worden. Im zweiten Bande wird sich die Aufgabe verengern, indem sie sich vor allem auf die Kunst und die Persönlichkeit Michelangelos zu konzentrieren hat. Der dritte und der neunte Abschnitt des ersten Bandes, die Baugeschichte der Kapelle und die Kultusakte in derselben betreffend, sind ganz neu.

Für das Verständnis und die Würdigung des monumentalen Bilderkreises konnte im grossen Zusammenhange gleichfalls mancher neue Gesichtspunkt gewonnen werden. Die Handzeichnungen für die Gemälde der älteren Meister wurden zum erstenmal zusammengestellt; es wurde der Versuch gemacht, die stilkritischen Fragen nach der Autorschaft der einzelnen Gemälde endgültig zu

lösen. Für die Thätigkeit der Künstler, vor allem der Maler unter Sixtus IV., wurden einige neue Thatsachen gewonnen; die Bedeutung der umbrischen Malerschule für die römische Kunst wird heute grösser erscheinen als bisher, und dem Melozzo da Forli konnten zwei bisher unbekannte, heute leider zerstörte Freskencyklen zugewiesen werden.

Die Dokumente im Anhang sind von Dr. Heinrich Pogatscher selbständig bearbeitet worden. Er hat nicht nur nachgeprüft, was Müntz und Gnoli und andere veröffentlicht haben; es gelang ihm auch, die geringe Anzahl der schon vorhandenen Urkunden um einige neue zu vermehren. Seine gründliche Kenntnis der Archive Roms, in denen er seit Jahren arbeitet, berechtigt zu der gewissen Hoffnung, dass die einschlägigen Quellen nunmehr vollständig erschöpft worden sind. Ich fühle mich ihm für diesen wertvollen Beitrag zu meinem Werk zu grossem Danke verpflichtet.

Die Tafeln der Mappe wurden nach Zeichnungen von Giovanni Battista Giovenale und nach Negativen von Domenico Anderson hergestellt. Für die Auswahl der Abbildungen im Text war der Gesichtspunkt massgebend, auch ausser den Teilaufnahmen in der Kapelle selbst nach Möglichkeit weniger bekannte oder ganz unedierte Denkmäler zu publizieren, wie die Fresken in Santo Spirito und in der Bibliothek Sixtus IV., wie Antonazzos Madonna della Rota im Vatikan, der Christus von Melozzo im Quirinal, das Sposalizio des Antonio da Viterbo in Corneto und anderes mehr. Anderson hat auch für die Textabbildungen den grössten Teil der Photographien geliefert. Seine Neuaufnahmen in der Sixtinischen Kapelle sind zunächst nur für das vorliegende Werk hergestellt worden und bei der Wiedergabe sämtlich ohne Retouchen geblieben. Seine Aufgabe, welche im vorliegenden ersten Teil des Werkes erst zur geringeren Hälfte gelöst ist, war schwierig und oft gefahrvoll; sie konnte nicht in gewissenhaftere Hände gelegt werden.

Ausser den architektonischen Aufnahmen für die Mappe hat G. B. Giovenale auch die Zeichnungen für den Text der Baugeschichte entworfen, und ein Bericht über seine Arbeit wurde diesem Abschnitt zum Teil zu Grunde gelegt. Die Baugeschichte der Sixtinischen Kapelle ist durch Giovenale zum erstenmal erforscht und klargestellt worden; es ist sein besonderes Verdienst, den Doppelcharakter des Kapellenbaues als Heiligtum und zugleich als Festung entdeckt und bewiesen zu haben.

Die Verlagsanstalt von F. Bruckmann in München hat an eine würdige Herrichtung und Ausstattung des Werkes ihre beste Kraft gesetzt. Ihre Vertreter zeigten sich eifrigst bemüht, die grosse Aufgabe zu fördern, und berechtigte Wünsche haben stets jede Berücksichtigung gefunden.

Ein Werk wie das vorliegende, das den ganzen geistigen und künstlerischen Inhalt der Kapelle Sixtus IV. erschöpfen und für immer festhalten sollte, das

zahlreiche Hilfskräfte und von seinem Herausgeber die gesammelte Arbeitskraft vieler Jahre verlangte, konnte nur unter besonderen Vorbedingungen geplant, angefasst und durchgeführt werden. Die Hoffnung, die Deutsche Regierung für diesen Zweck zu interessieren, ging in erfreulicher Weise in Erfüllung, und das Reich hat, in Würdigung der Bedeutung des Unternehmens, die erforderlichen Mittel zur Verfügung gestellt.

Der Herr Reichskanzler, Fürst zu Hohenlohe-Schillingsfürst, hat dem Unternehmen von Anfang an das grösste Wohlwollen zugewandt, und ich darf es wagen, der tiefempfundenen Dankbarkeit, welche mich für Se. Durchlaucht erfüllt, an dieser Stelle den ehrerbietigsten Ausdruck zu verleihen.

Nachdem die Herausgabe des Werkes zu ihrer weiteren Behandlung dem Reichsamt des Innern überwiesen worden war, hat Se. Excellenz der Herr Staatssekretär des Innern, Graf Posadowsky-Wehner, dem Unternehmen sofort die weitestgehende Förderung angedeihen lassen. Ich fühle mich dem Herrn Staatssekretär aufs tiefste verpflichtet für die Gewährung der Unabhängigkeit, mit welcher ich arbeiten durfte, und für das persönliche Interesse, welches Se. Excellenz der Sache entgegengebracht hat.

Im Frühling des Jahres 1899 wurden durch den Reichshaushaltsetat die erforderlichen Summen zur Herausgabe des Werkes bewilligt, und gleich darauf hat Se. Excellenz der Herr Staatssekretär eine Kommission berufen, welcher der Plan des Werkes zur Begutachtung vorgelegt wurde, und welche bei der Beschlussfassung über seine Ausstattung entscheidend mitgewirkt hat. Die Kommission setzt sich aus folgenden Mitgliedern zusammen: Dem Generaldirektor der Königlichen Museen, Wirklichen Geheimen Rat Dr. Schöne, Berlin — dem Direktor des Königlichen Kupferstichkabinetts, Geheimen Regierungsrat Dr. Lippmann, Berlin — dem Direktor der Reichsdruckerei, Geheimen Regierungsrat Wendt, Berlin — dem vortragenden Rat im Reichsamt des Innern, Geheimen Regierungsrat Lewald, Berlin — dem Domkapitular und Prälaten des Päpstlichen Hauses, Dr. Schneider, Mainz — dem ersten Sekretär des Kaiserlich-Deutschen Archäologischen Institutes in Rom, Professor Dr. Petersen. Ausser diesen Herren schulde ich Herrn Geheimrat Dr. Schricker noch einen besonderen Dank.

Die Kaiserlich-Deutschen Botschaften in Rom, Paris und London und das Kaiserlich-Deutsche Archäologische Institut in Rom haben, dank einer Empfehlung des Auswärtigen Amtes in Berlin, meine Arbeit in jeder Weise unterstützt. Vor allem wurde mir die freieste Benutzung der Bibliothek des Archäologischen Institutes durch Herrn Professor Dr. Hülsen aufs freundlichste gestattet.

Nachdem Se. Heiligkeit Papst Leo XIII. die wissenschaftliche Bearbeitung seiner Palastkapelle huldreichst genehmigt hatte, wurden durch Se. Excellenz

den Maggiordomo des vatikanischen Palastes, Monsignor della Volpe, sofort alle architektonischen und photographischen Aufnahmen in der Kapelle selbst und in ihrer Umgebung gestattet. Der persönlichen Anteilnahme, welche Monsignor della Volpe der Sache entgegengebracht hat, verdanke ich auch die Gelegenheit, einige unedierte Fresken und Tafelbilder im folgenden reproduzieren zu können. Auch dem hochwürdigen Präfekten der vatikanischen Bibliothek, P. Ehrle, welcher meine Arbeit mit Rat und That unterstützt hat, fühle ich mich zu wärmster Dankbarkeit verbunden. Unter anderem verdanke ich seinem besonderen Wohlwollen die Vergünstigung, dass ich zur Verzierung des Anhanges und des Druckvermerkes einige der eigenartigen Ornamente verwenden durfte, welche in der Bibliothek des Herzogs Federigo von Urbino erhalten sind.

Eine persönliche Dankesschuld verpflichtet mich endlich meinen verehrten Freunden, Sr. Excellenz dem Preussischen Gesandten Freiherrn von Rotenhan, dem Prälaten Dr. F. Schneider und Professor Dr. E. Petersen. Freiherr von Rotenhan hat von Anfang an alle Schritte, die ich im Vatikan selbst oder bei den vom Vatikan abhängigen geistlichen Behörden zu thun hatte, mit der Teilnahme eines Freundes geleitet. Herr Prälat Schneider hat wertvolle Ratschläge für die Druckausstattung gegeben. Durch Herrn Professor Petersen wurde nicht nur der wissenschaftliche Wert meiner Arbeit erhöht, sondern auch ihr ethischer Gehalt.

Endlich gebührt aus den vielen, die meine Arbeit unterstützten, dem Kustoden der Sixtinischen Kapelle, Herrn Alfonso Biffani, ein besonderer Dank.

Das Inhaltsverzeichnis und die Register sind von meinem Freunde Hans von Soden bearbeitet worden.

ROM, August 1900 ERNST STEINMANN

INHALT DES ERSTEN BANDES

DIE VIERUNDDREISSIG TAFELN ZUM ERSTEN BANDE LIEGEN IN EINER BESONDEREN MAPPE IM FORMAT VON 61 : 46 cm.

ABSCHNITT I

SIXTUS IV. UND SEIN HOF



SIXTUS IV. ❧ MINIATUR AUS DEM COD. VAT. URBINAS 151

KAPITEL I • LAUFBAHN UND CHARAKTER SIXTUS IV.

Von keinem der Vorgänger Sixtus IV. hat die Kunst uns ein gleich treues Abbild erhalten wie von dem ersten Papst aus dem Geschlecht der Rovere. In Stein, in Erz, in Farben ausgeführt, ist uns die äussere Erscheinung dieses Mannes in plastischen Zügen bewahrt, die sich dem Gedächtnis unauslöschlich einprägen. Melozzo da Forli hat seinen Charakterkopf, in dem sich Weichheit und Willenskraft so seltsam mischen, mit untrüglicher Sicherheit gezeichnet, Giovanni Massone malte den Papst mit geringerer Kunst, aber mit derselben Wahrhaftigkeit. Und als Antonio Pollajuolo die Grabstatue Sixtus IV. schuf, hat er wohl die Majestät des Todes wie einen Glorienschein um die Krone des gefällten Eichbaumes gelegt, aber in den ehernen Zügen des Papstes auf Stirn, um Mund und Augen hat sich auch nicht eine Falte geglättet. Wir meinen, der Schlummernde könnte den Bann des Todes brechen, die fest auf einander gepressten Lippen könnten sich wieder öffnen, und aus den geschlossenen Augen könnte uns noch einmal das Feuer des Lebens entgegenstrahlen.

Dieses Bild, welches die Kunst des Quattrocento so scharf und klar gezeichnet hat, ist von der Geschichte nicht mit gleicher Treue überliefert worden. Sixtus IV. hat keinen objektiven Biographen gefunden; in flackernder Beleuchtung, bald in tiefstem Schatten, bald in hellstem Licht erscheint sein unsicher entworfenes Bild.

Wir gewinnen nur selten im Leben ein völlig klares Bild vom Charakter der Menschen, mit denen wir täglich umgehen; wie viel vorsichtiger, wie viel milder muss da unser Urteil sein einem Mann gegenüber, mit dem wir nur noch durch den Mund bald freundlich gestimmter, bald feindlich gesinnter Chronisten verkehren können, die selbst ihrem Helden meistens fern gestanden haben. Allerdings ist das Blatt der Geschichte des Papsttums, welches die Ueberschrift Sixtus IV. trägt, nicht erfreulich; aber es bleibt doch immer die Frage offen, die schon Raffael Maffei[1]) betonte, wie weit zwingende Verhältnisse, wie weit fremde Einflüsse die oft so verhängnisvollen Entschliessungen des Papstes bestimmt haben.

[1]) Commentariorum urbanorum octo et triginta libri, Lugduni 1552, p. 678: Verum haec seu necessitati, seu verius proximis ac ministris tribuenda.

Die Jugend- und Vorgeschichte Sixtus IV.

Die Jugendgeschichte des Francesco von Savona ist uns durch Platina[1]), den ersten Präfekten der Vaticana, mit einiger Ausführlichkeit überliefert worden; sie mutet uns heute an wie eine alte Legende, in welcher Träume und Wunder und Weissagungen künftiger Grösse den Mangel an Thatsächlichem ersetzen müssen. Der zukünftige Papst wurde im Jahre 1414 in Celle in Ligurien geboren, wohin sich die Eltern, arme Leute niedrigsten Standes, vor der Pest aus dem nahen Savona geflüchtet hatten. Savona hat Sixtus IV. auch sein Lebenlang als seine Heimat angesehen, und Denkmäler und Inschriften bezeugen seine Fürsorge für die Stadt, welche noch heute in glänzendem Marmormonument die Asche seiner Eltern birgt[2]).

Dass der Knabe vom Himmel selbst zu einem Jünger des heiligen Franciscus bestimmt war ist der Grundgedanke seiner Jugendgeschichte, welche Dichter und Maler an den Hochwänden des Spitals von S. Spirito ausführlich geschildert haben. Dass er sich schon früh durch ungewöhnliche Gaben und ungewöhnlichen Fleiss vor allen Mitlernenden ausgezeichnet hat, wird von allen seinen Biographen mit nicht geringerem Nachdruck betont.

Nach ernsten Studien zu Pavia und Bologna erwarb der Jüngling zu Padua die Grade der Philosophie und der Theologie, und als er selbst in den Hauptstädten Italiens zu lehren begann, wollte jedermann von ihm lernen. Ja, der Ruf seiner Beredsamkeit wurde bald so gross, dass es in ganz Italien keinen Gelehrten gab, der nicht sein Schüler gewesen wäre. Soll doch sogar der greise Bessarion, der gelehrteste und würdigste Mann im ganzen Kardinalskollegium, geäussert haben, er wolle nichts mehr veröffentlichen, was sein junger Hausgenosse nicht vorher durchgesehen und gefeilt hätte. In dem heisserregten Streit der Theologen über die Frage, ob das in der Passion vergossene Blut Christi anzubeten sei oder nicht, erhob Francesco von Savona so entscheidend seine Stimme, dass auch Papst Pius II. auf ihn aufmerksam wurde. Schon hatte er zwei Häuptern seines Ordens als Sekretär mit Kraft und Klugheit zur Seite gestanden, da wurde er endlich selbst im Mai des Jahres 1464 einmütig zu Perugia zum Franziskanergeneral erwählt. Als solcher hat er segensreich gewirkt und jahrelang überall die Schäden zu verbessern gestrebt, mutig eintretend, wo es galt, für die Privilegien seines Ordens.

Nachdem er mit Paul II. einen schweren Konflikt siegreich durchgekämpft hatte, wurde er am 18. September 1467 zum Kardinal erhoben mit dem Titel von S. Pietro in Vincoli, der seitdem für immer mit dem Namen der Rovere verbunden geblieben ist. Auch jetzt war die Haltung Francescos durchaus würdig, und den Anspruch ernster Pflichterfüllung, den er an sich selber stellte, richtete er auch an seine Hausgenossen. Dem weltlichen Treiben seiner glänzenden Brüder im Kollegium abgeneigt, verbrachte der neue Kardinal seine Tage am Schreibtisch, und eine theologische Abhandlung nach der anderen ging aus seiner Feder hervor. Auf den immer noch ungeschlichteten Streit der

[1]) Muratori, Rer. Ital. scriptores III, 2 p. 1053 ff.

[2]) Bullen und Inschriften, welche Sixtus IV. Anhänglichkeit an seine Heimat erweisen, sind abgedruckt bei Ciaconi, Vitae et res gestae Pontificum III p. 16 u. 17, Zusatz des Agostino Oldoini. Vgl. auch A. Bertolotto, Il Duomo di Savona.

Theologen, in den er selbst vor Jahren eingetreten war, zurückgreifend, verfasste er damals sein berühmtestes Werk über das Blut Christi, dessen Inhalt uns heute vielleicht wenig anzieht, dessen klare klassische Latinität wir aber bewundern müssen.

Sixtus IV. als Papst

Gelehrsamkeit und Rechtschaffenheit, so rühmt Sigismondo de Conti[1]), hatten Francesco von Savona zum General der Franziskaner erhoben. Paul II. war seinerseits von der Bedeutung dieses Mannes so durchdrungen, dass er am Tage seiner Erhebung zum Kardinal geäussert haben soll: „Heute habe ich meinen Nachfolger bestellt“[2]). Da kann man sich nicht wundern, dass auch seine Erwählung zum Papst am 9. August 1471 allgemeine Freude erregte und nach den Worten des Mailändischen Gesandten die Hoffnung erweckte, dass der, welcher in niedrigem Stande ein so frommes und heiliges Leben geführt, der ganzen Christenheit ein guter Hirte sein würde[3]). Aber dass Pietro Riario, der vertraute Freund und Schüler des Kardinals von S. Pietro in Vincoli und sein Diener im Konklave, mit gewandter Rede das heilige Kollegium günstig für seinen Herrn zu stimmen versucht hatte, hat man sich schon damals in Rom erzählt[4]), und dass in der That die Wahl Sixtus IV. keine ganz unabhängige gewesen ist, haben die Gunstbezeigungen, welche gleich darauf die Kardinäle Orsini, Borgia und Gonzaga erhielten, vor aller Welt bewiesen.

Zunächst richtete sich die Sorge des neuen Papstes auf die Bekämpfung der immer drohender werdenden Türkengefahr; aber die Legaten, welche er schon am 23. Dezember 1471 ernannte, so stolze Namen sie auch trugen, Bessarion, Borgia, Caraffa, Giuliano della Rovere, sie kehrten bald einer nach dem anderen von ihren Gesandtschaften und Kreuzzügen ohne entscheidende Erfolge zurück. Die Bekämpfung des Islam ist eine der grossen Aufgaben gewesen, die sich immer wieder mit unabweisbaren Forderungen an Sixtus IV. herandrängten. Als die Türken im Sommer 1480 Rhodos bestürmten und durch die Einnahme von Otranto ganz Italien in Schrecken setzten, rüsteten der Papst, Venedig und Neapel aufs neue, aber es war doch nur dem plötzlichen Tode Mahomeds II. zu danken, dass der Islam damals überhaupt wieder aus Italien verdrängt worden ist.

Die erste Kardinalskreirung vom 15. Dezember 1471 kann sofort als vielsagendes Symptom des unerhörten Nepotismus betrachtet werden, dessen man Francesco della Rovere mit allem Recht beschuldigt hat: Pietro Riario, der den Titel von S. Sisto erhielt, ist nach den einen ein Schwestersohn Sixtus IV. gewesen, nach den anderen fühlte sich der neue Papst dem Vater des jungen Kardinals nur durch Wohlthaten verpflichtet[5]); Giuliano della Rovere,

[1]) Le storie de' suoi tempi, Roma 1883, I p. 5.

[2]) Schmarsow, Melozzo da Forli p. 5.

[3]) Pastor (Geschichte der Päpste II p. 724) fand im Staatsarchiv zu Mailand eine Depesche des Nicodemus von Pontremoli an Galeazzo Maria Sforza: „essendo stato cognosciuto relligioso et sanctissimo homo etiam in minori gradu et perho è anche opinione de ognuno che debia essere optimo pastore per s. chiesa et per tutta la fede christiana.“ Die Depesche ist wichtig für die Beurteilung, die das Vorleben Sixtus IV. bei seinen Zeitgenossen erfuhr.

[4]) Infessura, Diario della città di Roma ed. O. Tommasini, Roma 1890, p. 74.

[5]) Dass Girolamo und Pietro Riario Söhne der Schwester Sixtus IV., Bianca, gewesen sind, ist die allgemeine Annahme. Vgl. den Stammbaum der Riario bei Reumont, Geschichte der Stadt

der seinem Oheim im Titel von S. Pietro in Vincoli folgte, war der Sohn Raffaellos, des einzigen Bruders des Papstes, dessen schönes Marmorgrab noch heute in Rom in der Apostelkirche erhalten ist.

Pietro Riario

Die Reichtümer und Ehren, welche Sixtus IV. auf seinen Konklavegenossen Pietro Riario häufte, übersteigen alle Begriffe; sie liessen in der That den jungen Franziskaner die Besinnung verlieren. Von dem Luxus, den er in seinem Palast bei der Apostelkirche entfaltete, von den Festen, die er Eleonora von Aragon gab, von den unerhörten Gunstbezeigungen, die er Künstlern und Humanisten zu teil werden liess, wissen alle Chronisten zu erzählen[1]). Aber schon im Januar des Jahres 1474 sehen wir Sixtus IV. wehklagen an der Bahre des in Folge seiner Ausschweifungen dahingerafften Lieblings; und mit ihm klagte ganz Rom, das er so freigebig an seiner Verschwendung hatte teilnehmen lassen. Wir sehen, Francesco della Rovere war als Papst nicht mehr gesonnen, die Versprechungen zu halten, die er als Franziskanergeneral und noch als Kardinal gegeben hatte. Seine Liebe für den sittenlosen Riario, die unsagbare Verschwendung, die er ihm mit dem anvertrauten Gut der Kirche gestattete, das ist der erste grosse Makel, der den Charakter Sixtus IV. befleckt hat.

Woher dieser plötzliche Wandel? Welche unheilvollen Einflüsse hat Francesco von Savona erfahren, dass ihm als Papst kaum noch eine einzige von den Tugenden treu blieb, die ihn vorher als würdigen Jünger des heiligen Franz erscheinen lassen? Eine unerschöpfliche Herzensgüte hat mehr als einer seiner Biographen an Sixtus IV. gerühmt, aber es ist sein Unstern gewesen, dass er nicht würdigere Empfänger seiner Wohlthaten gefunden hat. In Armut geboren, in Entbehrung aufgewachsen, hatte er in der harten Zucht des Franziskanerklosters lernen müssen, die warmen Regungen seines Herzens zu unterdrücken. Da scheint er in späteren Jahren ein unersättliches Bedürfnis gefühlt zu haben, sich für die Liebesleere seines Lebens zu entschädigen. Und als er sich endlich auf der einsamen Höhe des Papstthrones sah, da streckte er verlangend die Hände aus nach Menschen, um sie an der Kette sinnlos ausgeschütteter Wohlthaten zu sich herauf zu ziehen. Und in geschlossener Reihe traten ihm jetzt die Verwandten und Freunde seiner entsagungsvollen Jugend und die Genossen seiner Armut entgegen, die Rovere und Riario, die alles verlangten und nichts besassen. Der greise Papst hat es bitter büssen müssen, dass er, der hohen und herrlichen Aufgaben seiner erhabenen Stellung uneingedenk, den Neigungen seines schwachen Herzens gefolgt ist. Dass er seinen Nepoten Ehre und Gewissen opferte, wurde ihm schon von den Zeitgenossen vorgeworfen, und die Nachwelt kann das gerechte Urteil nur bestätigen. Welch eine Tragik im Geschick eines Mannes, dessen Leben und Streben anderen ein Vorbild gewesen war, bis er in mühsamem Aufstieg den Gipfel erreicht hatte, und der nun hier oben auf schwindelnder Höhe die Tugenden preisgab, die ihn hinaufgetragen hatten!

Rom III, 1 p. 496. Nur Infessura a. a. O. p. 75 und Leone Cobelli (bei Schmarsow a. a. O. p. 334) sprechen nicht von einem verwandtschaftlichen Verhältnis.

[1]) Archivio della società Romana I (1874) p. 475 [Corvisieri, Il trionfo Romano di Eleonora d'Aragona nel giugno del 1473]. Weitere Litteratur bei Pastor II p. 459—461.

Girolamo Riario

Auf dem Sterbebette hatte Pietro Riario seinem päpstlichen Herrn den Bruder Girolamo empfohlen[1]), und dieser erbte in der That nicht nur die Schätze des Verstorbenen, sondern er übte auch auf den Willen des Papstes während der folgenden zehn Jahre eine fast unbeschränkte Gewalt aus. Diesem Manne hat Sixtus IV. das Urteil zu verdanken, welches die Römer durch den Mund des Paolo dello Mastro über ihn gefällt haben. „Er war ein schlechter Pontifex“, schreibt der römische Chronist, „und dreizehn Jahre lang hielt er uns immer in rechtlosem Zustande, in Teuerung und in Krieg[2]).“

Giuliano della Rovere

Neben dem Grafen Girolamo[3]) machte sich allerdings noch ein anderer besserer Einfluss geltend, aber er hat dem ränkevollen Riario gegenüber niemals die Oberhand gewonnen. Jakob von Volterra[4]) nennt zwar den Kardinal von S. Pietro in Vincoli einen harten Charakter und erkennt ihm nur geringe litterarische Bildung zu; aber er kann doch der wahrhaft vornehmen Gesinnung und der natürlichen Freigebigkeit Giulianos seine Bewunderung nicht versagen.

Es ist mehr als einmal zu scharfen Konflikten zwischen dem Riario und dem Rovere gekommen. Aber Giuliano war zu oft und zu lange als Legat von Rom entfernt, sein Charakter war zu gerade und zu ungestüm, als dass es ihm jemals hätte gelingen können, die Stellung Girolamos zu erschüttern, der sich überdies mit einem der mächtigsten der römischen Geschlechter, den Orsini, verbunden hatte[5]). Und doch ist die rührende Anhänglichkeit, die Giuliano della Rovere noch in den spätesten Jahren seines eigenen Papsttums dem Oheim bewahrt hat, dem er alles verdankte, eines der glänzendsten Zeugnisse für den Charakter Sixtus IV. Pflegte doch Julius II. selbst in den kirchlichen Ceremonien mit peinlicher Gewissenhaftigkeit fast jede der zahlreichen

[1]) Ein merkwürdiges Zeugnis über das reuevolle, ja erbauliche Ende dieses Wüstlings, der in den Gegensätzen, die er in sich vereinigte, ein echtes Kind der Renaissance ist, besitzen wir in einem Brief des Pronotars Sagramoro nach Mailand. Hier heisst es von dem Sterbenden: Deinde retornò ala croce et racomandandosi a Dio la strengeva dicendo: „Domine miserere mey. Io non so se may piu haverò tempo a baxarti.“ (Arch. della soc. Rom. XI [1888] p. 262).

[2]) Arch. della soc. Rom. XVI (M. Pelaez, Memoriale di Paolo dello Mastro) p. 106: Recordo io Pavolo che nelli 1484 a dii 13. d'agosto, la notte a cinque hore mori papa Sisto lo quale fu uno cattivo pontefice; in tutto lo suo tempo che visse XIII anni, sempre ce mantenne in guerra e carestia e senza nulla iustitia.

[3]) Über den Charakter des Girolamo Riario hat Schmarsow a. a. O. p. 367 einige vernichtende Zeugnisse zusammengestellt. Vgl. ferner bei Jakob v. Volterra (Muratori XXIII p. 109) die furchtbaren Wahrheiten, die der sterbende Antonio Sansoni seinem Schwager sagt: Gesta enim nonnulla comitis ubique damnata, et mores quosdam ubique improbatos constanter commemoravit. Was sich Girolamo den Kardinälen gegenüber erlauben konnte, erzählt Infessura a. a. O. p. 137.

[4]) Diarium bei Muratori XXIII p. 107 oben und p. 190.

[5]) Infessura ed. Tommasini p. 129. Hier kann man lesen, was Girolamo Riario gegen einen Mann wagen durfte, der als Julius II. die Welt mit seinem Ruhme erfüllen sollte. „Et depò lo Conte li disse che lui lo voleva cacciare di questa terra et che lo voleva infocare in quella casa“ — im Palast von S. Pietro in Vincoli, wohin Giuliano einige Anhänger der Colonna und Della Valle gerettet hatte — „et metterla ad saccomanno, sicome haveva fatto ad quella dello cardinale Colonna“. Diese stürmische Scene fand nach Infessura in Gegenwart des Papstes statt. — Nach dem Tode Sixtus IV. erklärte Giuliano, nicht zu den Exequien kommen zu können, so lange Girolamo die Engelsburg inne hätte. Vgl. Burchard, Rerum urbanarum commentarii ed. Thuasne, Paris 1883, p. 16.

Neuerungen zu beobachten, die sein Oheim eingeführt hatte, um den Glanz und die Würde der Gottesdienste in der päpstlichen Palastkapelle zu erhöhen.

Durch Turniere, Aufzüge und Jagden suchte dagegen Girolamo Riario die gute Meinung der Römer zu gewinnen. Aber der äussere Glanz verbarg nicht die innere Notlage, die durch die fortwährenden Kriege des ehrgeizigen Nepoten verursacht war. Zuerst hatte ihm der Papst das Vicariat von Imola verliehen, dann hatte er ihm die Hand der Mailändischen Prinzessin, Caterina Sforza, verschafft, aber Girolamo war damit noch lange nicht zufrieden. Stefano Infessura spricht es unverhohlen aus, dass der Graf die begehrlichen Blicke sogar auf Florenz gerichtet hatte, und wenn man die Geständnisse des Giovanbattista da Montesecco[1]) liest, so glaubt man wirklich in dem Nepoten Sixtus IV. den Anstifter der verhängnisvollen Verschwörung der Pazzi erkennen zu dürfen. Mehr als zwei Jahre hat der erbitterte Kampf gewährt, welcher der Ermordung des Giuliano de' Medici folgte. Exkommunikation und Interdikt hat der über den Tod des Erzbischofs von Pisa erzürnte Papst über Florenz verhängt, und als auch Neapel, Venedig und Mailand Partei ergriffen, leuchtete die Kriegsfackel über ganz Italien. Aber all der Waffenlärm vermochte den Mut Sixtus IV. nicht zu erschüttern, der, seiner Vergangenheit im Dienst des Franziskanerordens völlig vergessend, die geistlichen und weltlichen Waffen mit gleicher Sicherheit zu führen verstand. Noch war der Friede nicht geschlossen, da wurde Girolamo Riario im Herbst des Jahres 1480 zum General-Kapitän der Kirche ernannt. Erst die immer drohender werdende Türkengefahr führte am Schluss des Jahres die Versöhnung zwischen Florenz und Rom herbei. Dann haben wirklich die Herrscher Italiens eine kurze Zeit all' ihre Kräfte an die Bekämpfung des Islam gewandt, aber der allmächtige Nepot liess seine selbstsüchtigen Eroberungspläne auch nicht einen Augenblick ruhen. Nach dem Tode des Grosstürken teilte der Krieg zwischen Ferrara und Venedig sofort die Mächte der Halbinsel in zwei Parteien, und Girolamos Versuch, sich bei dieser Gelegenheit in den Besitz von Forli zu setzen, wurde mit Erfolg gekrönt. Hatte sich der Papst für Venedig erklärt, so trat Neapel auf die Seite Ferraras, und als Alphons von Calabrien freien Durchzug durch das Patrimonium Petri verlangte, wurde er verweigert. In unmittelbarer Nähe Roms ist der Kampf zwischen dem Papst und dem Thronfolger Neapels ausgefochten worden, über den alle Chronisten ausführlich berichten. Am 21. August 1482 wurde die berühmte Schlacht von Campo Morto geschlagen, der glänzendste Kriegstriumph, den Sixtus IV. je errungen hat. Als der tapfere Sieger, Roberto Malatesta, der Feldherr der Venezianer, gleich darauf einem Fieber erlag, nahm Girolamo Riario sofort den Ruhm der Schlacht und ihre Erfolge für sich in Anspruch. Im Dezember schlossen Papst und König Frieden; Venedig dagegen, in seinen berechtigten Ansprüchen und Erwartungen von Sixtus IV. getäuscht, setzte auf eigene Hand den Krieg gegen Ferrara und Mantua fort. Es ist Verleumdung, wenn man behauptet hat, der Papst sei endlich aus Kummer

Die Verschwörung der Pazzi

Die Schlacht von Campo Morto

[1]) Angeli Politiani, Coniurationis Pactianae commentarium, Neapoli 1769, p. 173 ff. Im Commentar des Antonius Gallus Genuensis bei Muratori XXIII p. 282 heisst es von der Pazzi-Verschwörung: Rem totam Romae compositam fuisse creditum est. Nam huiusmodi consiliorum Hieronymus Riarius summi pontificis rerum omnium arbiter et procurator particeps ferebatur.

über den Friedensschluss von Bagnolo gestorben; aber solche Gerüchte bezeichnen die öffentliche Meinung, die man sich in Italien über den Roverepapst am Schluss seiner Regierung gebildet hatte[1]).

Bürgerkrieg der Orsini und Colonna

Aber auch in Rom hatte der letzte Krieg alten Parteihass entzündet, tief einschneidende Gegensätze neu erweckt, die mit dem Frieden der Grossen keineswegs begraben worden sind. Hatten sich die Orsini, an ihrer Spitze der waffenberühmte Virginio, als Vasallen der Kirche in der Schlacht von Campo Morto neuen Kriegsruhm erworben, so sahen sich jetzt die Colonna und Savelli, die es mit dem König von Neapel gehalten hatten, der Gnade und Ungnade des Papstes preisgegeben. Schon am 2. Juni 1482 waren ihre beiden Kardinäle verhaftet worden, um erst im November des folgenden Jahres die Freiheit wieder zu erhalten. Da brach im Frühjahr 1484 die Fehde der Santa Croce und Della Valle aus, in welcher sofort Orsini und Colonna Partei ergriffen. Ganz Rom starrte in Waffen, und täglich sah man in den Strassen der Stadt die erbittertsten Kämpfe sich erneuern. Offen nahm nun auch Girolamo Riario für die Orsini Partei, sein Frevelmut kannte keine Grenzen mehr, und die Kardinäle zitterten vor dem Nepoten[2]). Er würde mit eigener Hand den gefangenen Pronotar Lorenzo Colonna auf offener Strasse umgebracht haben, hätte ihn nicht die Entschlossenheit des Virginio Orsini geschützt[3]). In der Engelsburg ist der Unglückliche, der in der letzten Stunde eine Haltung zeigte, die seines stolzen Namens würdig war, grausam gefoltert und am 30. Juni 1484 hingerichtet worden[4]). Der Schmerzensschrei der Mutter des Enthaupteten, die ihres Sohnes Leichnam in der Apostelkirche empfing, ist durch die Jahrhunderte zu uns hindurchgedrungen. Niemals hat sich gegen Sixtus IV. eine schwerere und wahrhaftigere Anklage erhoben als dieser Jammerruf einer getäuschten Frau, die das blutige Haupt Lorenzos an den Haaren emporhob und in die erschütternden Worte ausbrach: „Dies ist das Haupt meines Sohnes und die Treue von Papst Sixtus, der uns versprochen hatte, uns gegen Marino meinen Sohn zurückzugeben. Jetzt hat er Marino, und meinen Sohn hat er mir umgebracht. Seht seine Treue!“[5])

Charakter Sixtus IV.

So blutig ging die Sonne dieses Papstes unter. Laut und leise hat man

[1]) „Indoluit“, sagt Jakob von Volterra, „non pacis nuntio, ut dictitant maledicti et illius gloriae aemuli sed iniquis pacis conditionibus intellectis.“ (Muratori XXIII p. 199). Wir dürfen in der That, was die letzten Tage und den Tod Sixtus IV. anlangt, dem Jakob von Volterra mehr Glauben schenken als dem Infessura, der nur wiedergiebt, was sich die lästersüchtigen Römer erzählten, die dreizehn Jahre vorher Paul II. durch den Teufel holen liessen.

[2]) Leone Cobelli, Cronache Forlivesi p. 309. Schmarsow, Melozzo da Forli p. 367: Quando era a Roma tremauano li cardinali del conte Gerolimo.

[3]) Infessura ed. Tommasini p. 117. „Verräter“, schrie der Wütende den Gefangenen an, „wenn du angekommen bist, hänge ich dich an der Kehle auf“ »et più volte cacciò lo conte Hieronimo lo stocco et ammennollo per volerlo occidere, et lo ditto signor Virgilio sempre se contrapose«.

[4]) Ein Fragment seines Grabmals mit der Büste des Toten sieht man heute in der Vorhalle der Apostelkirche eingemauert. Vgl. D. Gnoli, Luigi Capponi da Milano (Arch. stor. dell' Arte VI (1893) p. 96 u. 98). Dort ist auch eine Abbildung des Fragments gegeben.

[5]) Es ist beachtenswert, dass wir dies Zeugnis nicht von Infessura besitzen, sondern von einem ganz unparteiischen sienesischen Diaristen. Vgl. Diari Sanesi di Allegretto Allegretti bei Muratori XXIII p. 817. Ludwig Pastor (II p. 564 Anm. 3) glaubt, die Thatsache anzweifeln zu müssen, obwohl sie doch auch vom Notar von Nantiporto bestätigt wird. (Muratori III p. 1087.)

ihm geflucht, als er, siebenzig Jahre alt, am 12. August 1484 einem Gichtanfall erlegen ist. Hier kann es einzig unsere Aufgabe sein, die Wandlungen in dieser seltsam ereignisreichen Lebensgeschichte eines Papstes zu verfolgen, um aus ihnen die Entwicklung seines Charakters zu verstehen. Wo sich in einem einzigen Lebenskreise die schroffsten Gegensätze abwechseln, wo auf die entsagungsvollste Armut des Franziskanermönches fast unmittelbar die Würde des Purpurs, der Glanz der Tiara gefolgt sind, wo unbedingter Gehorsam und unbeschränkte Machtfülle sich so schroff begegneten, da darf man einen geschichtlichen Charakter in seinem letzten Resultat nicht mehr mit gemeinem Masstab messen. Wenn wir sehen, in welch grossartig aufsteigender Linie sich die Erscheinung Julius II. vor uns entwickelt, der nicht nur in Charakter und Begabung seinem Oheim aufs engste verwandt, sondern auch aus ähnlichen Verhältnissen wie dieser hervorgegangen war, so werden wir Sixtus IV. nur Gerechtigkeit widerfahren lassen mit der Entschuldigung, dass er nicht Zeit gefunden hat, sich in den grössten Kontrasten des Lebens zurechtzufinden. Pietro und Girolamo Riario, die er beide nur zu sehr geliebt, haben das hohe Streben dieses willensgewaltigen Mannes in die Tiefe hinabgezogen; sie tragen den grössten Teil der Schuld, dass sich die Erwartungen nicht erfüllten, welche man nach der Papstwahl vom Jahre 1471 mit Recht an den feuereifrigen Franziskanergeneral und sittenstrengen und gelehrten Kardinal von S. Pietro in Vincoli knüpfen durfte.

Stark und gross in der bitteren Schule des Lebens sehen wir die sittlichen Kräfte Sixtus IV. vor dem höchsten Erdenglanz erblassen. Und mit der sittlichen Kraft verliert er zuletzt die Willensstärke, verliert er einem gewaltthätigen Nepoten gegenüber den Mut, die heiligen Rechte des Guten gegen die Angriffe des Bösen zu behaupten. Welch ein erschütterndes Bild giebt uns dieser Papst von der Beschaffenheit des menschlichen Herzens, das wie die Wochen und Monde des Jahres aus dem ewigen Wandel und Wechsel allein seine Gesetze und Lebensbedingungen herzuleiten scheint.



Abb. 2 SIXTUS IV. ▪ MINIATUR AUS EINER HANDSCHRIFT DER PAPSTLEBEN PLATINAS ▪ COD. VAT. 2044 ▪ ▪

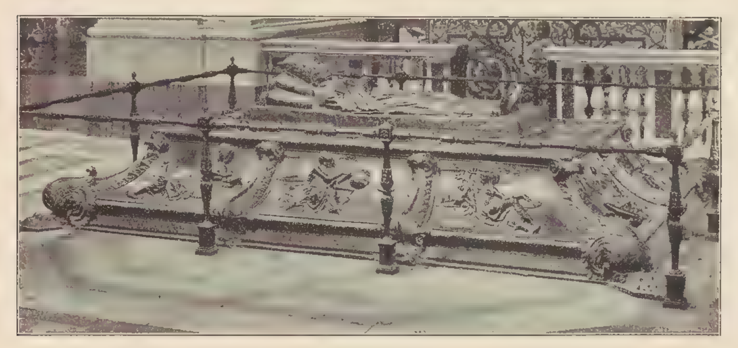


Abb. 3 GRABMAL SIXTUS IV. VON ANTONIO POLLAJUOLO IN ST. PETER IN ROM

KAPITEL II • DIE BAUTHÄTIGKEIT SIXTUS IV.

Gleichzeitig mit den gewaltigen Zurüstungen für das Jubiläumsjahr 1475 hat Sixtus IV. den Bau der sogenannten Chorkapelle von St. Peter in Angriff genommen[1]), welche an das linke Seitenschiff der Basilika sich anlehnend, etwa dort gestanden hat, wo sich heute die Kapelle der Chorherren von St. Peter erhebt[2]). Am Tage der Empfängnis Mariens, am 8. Dezember 1479, wurde die Kapelle feierlich der Jungfrau und den Heiligen Franziskus und Antonius geweiht, und gleichzeitig erschien eine Bulle, welche allen andächtigen Besuchern Ablass verhiess. Mit diesem neuen Heiligtum, welches früher als die Capella Major im päpstlichen Palast Capella Sistina genannt wurde, verknüpft sich eine wehmütige Erinnerung an die alte Peterskirche. Hier wurde am 15. November 1609 die letzte Messe gefeiert, der letzte jener zahllosen Gottesdienste begangen, die so lange Jahrhunderte hindurch die erhabenste Würde der Kirche und des Kultus den Gläubigen der ganzen Welt vor Augen gestellt hatten[3]).

Die Chorkapelle von St. Peter

Für die Feier der täglichen Gottesdienste des Kapitels von St. Peter hatte Sixtus IV. das neue Sacellum bestimmt, in dem er selbst einst begraben werden wollte, und dem entsprechend ausgestattet. Im Kranze der marmorstrahlenden, mosaikglänzenden Heiligtümer, welche die altersgraue Basilika umschlossen, ist das Heiligtum Sixtus IV. das herrlichste Kleinod gewesen, das glänzendste der vielen Weihgeschenke, welche der Roverepapst dem Apostelfürsten gestiftet hat.

[1]) Es heisst vom Beginn und auch von der Veranlassung zu diesem Bau bei Platina (Muratori III, 2 p. 1064), der das Bruchstück seiner Vita vor 1475 geschrieben hat: Appendicem quoque mirae profunditatis et altitudinis ad sinistram eiusdem Templi non longe ab Obelisco ducit, ne paries ille a reliquo corpore parumper seiunctus ponderi aliquando cederet.

[2]) Vgl. Dionysius, Sacrarum Vaticanae Basilicae Cryptarum monumenta, wo Tav. I der Grundriss der Kapelle gegeben ist.

[3]) Die Litteratur über die Chorkapelle hat E. Müntz abschliessend behandelt, der auch den Text von Jacopo Grimaldi publiziert hat. (Bibliothèque des Écoles Françaises I p. 258 ff. und Les arts à la cour des papes III p. 147.) Vgl. ferner Schmarsow, Melozzo da Forli p. 152 ff. u. Torrigio, Le sacre grotte Vaticane p. 146.

Auf vier Säulen aschfarbigen Marmors ruhte der mächtige, mit dem Rovere-Wappen[1]) geschmückte Eingangsbogen des fast quadratischen Raumes. Mit dem Wappen Sixtus IV. waren auch die Kapitäle verziert, auf welche sich wie etwa im Saale des Credo im Appartamento Borgia die reichgegliederte flach gewölbte Decke stützte, in deren Mitte wiederum der goldene Eichbaum prangte. Auch die Majolikafliesen des Bodens zeigten das Wappen des Papstes, und das in drei Reihen gegliederte Chorgestühl war in köstlichen Intarsien gearbeitet. Die halbrunde Apsis fassten zwei tadellose Porphyrsäulen ein mit den Reliefs zweier Kaiser, welche sich umarmen, und die Wände waren hier nach ähnlichen Gesetzen ausgemalt, wie etwa die berühmte Altarnische in San Severo in Perugia. Perugino hat in diesen Apsismalereien in Rom vielleicht die ersten Proben seines Könnens abgelegt. Unten an den Wänden waren in Chiaroscuro die vier Evangelisten gemalt, darüber im Halbrund erblickte man, von einer Engelsglorie umgeben, Maria mit dem Kinde in den Wolken erscheinend. Unten aber kniete links Sixtus IV., der Himmelskönigin von Petrus selbst empfohlen[2]).

Später hat dann mitten in dieser Kapelle vor dem Hochaltar Giuliano della Rovere das Erzgrab des Stifters errichten lassen, und um den Papst haben sich die Nepoten geschart[3]). Und als endlich Antonio Caraffa die Pietà Michelangelos in der Altarnische aufstellen liess[4]), da gab es in ganz Rom keinen Tempel mehr, in dem sich jede Kunst des Quattrocento, Malerei und Plastik, Erzarbeit, Majolika und Holzschnitzerei in so herrlichen Beispielen dargestellt hätte.

Das Grabmal Sixtus IV.

Die monumentale Grabplatte Sixtus IV., das Meisterstück des Florentiner Gold- und Silberarbeiters, Malers und Erzgiessers, wie sich Antonio Pollajuolo selbst auf diesem Werk bezeichnet hat, ruhte einst auf einem Postament von grünem lacedämonischen Marmor. Gleich nach dem Tode des Papstes be-

[1]) Vor dem Eingang stand lange Zeit der Paulus von Paolo Romano, der heute rechts an der Engelsbrücke steht. Vasari ed. Milanesi II p. 649: E la figura che fece Paolo a concorrenza di Mino, fu il San Paolo che all' entrata del ponte Sant' Angelo su un basamento di marmo si vede; il quale molto tempo stette inanzi alla cappella di Sisto IV, non conosciuto.

[2]) Vgl. die Skizze Grimaldis bei Schmarsow, Melozzo da Forli Tav. XI. Ein armseliges Bild von der Apsis mit der Pietà Michelangelos auf dem Altar hat sich ferner im Seitengemach der Kapelle St. Maria Pregnantium in den Vatikanischen Grotten erhalten. Ebendort im Rundgang um die Konfession ist auch ein Fresko-Fragment eingemauert mit der Überschrift: Imago haec S. Petri Apost. erat in sacello Xysti papae IIII hic posita MDCXXXI. Das Fresko stellt einen Petrus dar in Überlebensgrösse unter dem Gürtel abgeschnitten, der in der Rechten die Schlüssel und in der Linken ein Buch trägt. Es stimmt weder mit Grimaldis Skizze überein, noch kann die Malerei für Perugino gelten; vielleicht darf hier, wie die Herausgeber Vasaris thun (IV p. 601), Peruzzi genannt werden. Schmarsow denkt an Melozzo da Forli. Die beiden Porphyrsäulen mit den sich umarmenden Kaisern schmücken heute die Galerie der Bibliothek des Vatikans (Museo profano).

[3]) In St. Peter wurde auch Luchina, die Schwester Sixtus IV., im ersten Jahre seines Pontificates in einem glänzenden Grabmal beigesetzt. Muratori IX p. 274. (Chronicon Philippi de Lignamine.)

[4]) Vgl. Ugonio, Historia delle stazioni di Roma, 1588, p. 98ʳ. Die Aufstellung der Pietà, welche Antonio Caraffa als Kanonikus von St. Peter vornehmen liess, muss vor 1560 stattgefunden haben, denn nach dem Tode Pauls IV. wurde Caraffa von Pius IV. des Kanonikates von St. Peter beraubt. Vgl. Ciaconi III p. 1035. Urban VIII. liess i. J. 1635 das Erzgrab Sixtus IV. in die Capella del santissimo sacramento überführen. Zwei prächtige Kandelaber aus vergoldeter Bronze, die man einst zu Häupten des Toten sah, werden jetzt in einem Deposito von St. Peter bewahrt und schmücken an hohen Kirchenfesten den Altar des Winterchors. Sie gelten gleichfalls für

gonnen, wurde der Guss doch erst nach fast zehnjähriger Arbeit im Jahre 1493 vollendet[1]).



Abb. 4 DAS GRABMAL SIXTUS IV. (Ausschnitt)

Noch niemals ist einem Papst ein Denkmal gesetzt worden, das so ganz in den Dienst der Verherrlichung seiner Persönlichkeit gestellt war. Kein Kruzifix, wie man es noch Martin V. auf die Brust gelegt hat, kein Madonnenbild, das sonst niemals fehlt, keine biblischen Scenen, keine Namens- und Schutzheiligen — Allegorien allein! Sie scharen sich rings um das Bild des Toten, dessen vom Alter und von den Leidenschaften verzehrte Hülle die Pontifikalgewänder decken, auf dessen Haupt mit den eingefallenen und doch so ausdrucksvollen Zügen die schwerlastende Pracht der herrlichsten Tiara ruht [Abb. 4]. Die sieben Kardinaltugenden oben auf der

Arbeiten des Antonio Pollajuolo (vgl. Sigismondo dei Conti, Le storie de' suoi tempi I p. 263 Anm. 13), entstanden aber jedenfalls viel später und verraten in allen figürlichen Darstellungen den Einfluss des Michelangelo.

[1]) Vasari ed. Le Monnier V p. 99. Aurelio Brandolini hat in einer an Julius II. gerichteten Vorrede seiner Laudes Sixti IV. zuerst das Lob dieses Denkmals gesungen: Nam sepulchrum illi aeneum Romae in templo beati Petri apostoli atque in pulcherrimo eius templi sacello, quod ipse paucis ante annis aedificaverat conquisitis undique magna impensa nobilissimis sculptoribus tam magnifice exstruis ut sive materia sive opere sive artificum ingenio sive etiam temporis diuturnitate non modo nostris omnibus sed vetustis quoque illis eius generis monumentis cessurum nullo pacto videatur.

Sämtliche Inschriften des Roveregrabes wurden nur von Laurentius Schrader, Monumentorum Italiae libri quatuor, Helmaestadii 1592, p. 169[1], an ziemlich entlegener Stelle abgedruckt. Dieselben folgen hier mit geringen Verbesserungen nach dem Originaltext. Die Tituli für die Theologie sind dem Beginn der Genesis und des Johannesevangeliums entnommen; die der Philosophie dem Aristoteles und zwar ist, worauf mich Baron Georg von Hertling gütigst hin-

Grabplatte preisen den Charakter dieses Mannes, die Wissenschaften und Künste in den konkaven Feldern seine Werke. Die Summe des Strebens und der Erfolge eines thatenreichen Lebens ist hier von dankbarer Hand gezogen, denn Giuliano della Rovere hat mehr als jeder andere der Zeitgenossen die grossen Eigenschaften seines Ohms verstanden und gewürdigt.

wies, das: Omnes homines natura scire desiderant, der Beginn seiner Metaphysik. Die Inschrift für die Arithmetik stammt, wie mich Professor Christian Hülsen freundlichst wissen liess, aus Isidor von Sevillas Etymologie (Liber III cap. 2). Aus ähnlichen Quellen werden die übrigen Tituli genommen sein.

A CAPITE.

THEOLOGIA. In principio creavit Deus coelum et terram, terra autem erat inanis et vacua et tenebrae erant super faciem abyssi. In principio erat verbum et verbum erat apud Deum et Deus erat verbum.

PHILOSOPHIA. Intelligere quidem et scire contingit circa omnes scientias, quarum sunt principia et causae aut elementa. — Omnes homines natura scire desiderant.

A PEDIBUS.

GRAMMATICA. Diversorum idiomatum homines doceo, ut uno dumtaxat idiomate simul omnes loquantur.

RHETORICA. Aperta et ampla oratione ex qualibet disciplina pro tempore assumo, apte dico, persuadeo et dissuadeo.

A LATERE DEXTRO.

DIALECTICA. Ars artium et scientiarum scientia ego sum, in omnibus doctrinis principia pono, quia ratiocinandi doceo modum, ideoque verum et falsum unicuique eligo.

ASTRONOMIA. Qui ad rem aliquam aptus est, habebit omnino stellam eius rei significatricem in nativitate sua potentem. Animus qui ad intelligentiam rerum aptus est, magis assequitur veritatem, quam qui ad summum se in scientia exercuit. Amor et odium accipiuntur ex convenientia tum luminarium tum etiam ascendentiae utriusque nativitatis: signa vero quae oboedientia dicuntur, intendunt amicitiam. Animus sapiens coelesti potestati cooperatur, sicut optimus quoque agricola inundando arandoque naturae ipsius agri cooperatur.

ARITHMETICA. Numerorum seriem in infinitum procedere. Numerus est multitudo ex unitate composita.

A LATERE SINISTRO.

PROSPECTIVA. Sine luce nihil videtur. Visio fit per lineas radiosas recte super oculum innitentes. Radius lucis in rectum semper porrigitur, nisi curvetur diversitate medii incidentiae et reflectionis. Anguli sunt aequales.

MVSICA (ohne Inschrift).

GEOMETRIA. Dato angulo, dato circulo aequum angulum capientem portionem abscindere A dato puncto ad datum circulum lineam contingentem descendere. Corporum isoperi metrorum capacissimum est sphaericum. Corpus est quod habet longitudinem, latitudinem et profunditatem.

Opus Ant. Polajoli arg. aur. pict. aere clari. Anno Domini MCCCCXCIII.

Sixto IIII. Pontif. Max. ex ordine minorum, doctrina et magnitudine animi omnis memoriae principi, Turcis Italia submotis, auctoritate sedis aucta, urbe instaurata, templis, ponte, foro, viis, Bibliotheca in Vaticano publicata, Jubilaeo celebrato, Liguria servitute liberata, cum modice ac plano solo condi se mandavisset, Julianus Cardinalis patruo benemerenti majore pietate quam impensa fieri curavit. Obiit Idib. Sextilis hora ab occasu quinta Anno Christi MCCCCLXXXIIII. Vixit annos LXX dies XXII horas XII. Ähnliche Inschriften wie die Allegorien am Grabmal Sixtus IV. hatten die freien Künste im Palast der Trinci in Foligno, auf dessen Restauration Sixtus IV. grosse Summen gewandt hatte. Vgl. M. Faloci Pulignani, Le arti e le lettere alla Corte dei Trinci im Arch. stor. per le Marche e per l'Umbria (1888) IV p. 128.

Die Tugenden führte schon die Tradition der Väter an dieses Grabdenkmal; sie haben auch für Sixtus IV. Bedeutung gehabt, denn sie haben ihn gestützt und getragen, als er zum Thron hinanschritt. Theologie und Philosophie zu seinen Häupten preisen die Weisheit des Toten, der nach den Worten eines seiner Biographen mit unendlicher Mühsal zur wahren Erkenntnis der göttlichen und menschlichen Wissenschaften hindurchgedrungen war. Wenn aber die sieben freien Künste, gar noch um eine achte, die Prospectiva, vermehrt, zum ersten und letztenmal an einem Papstgrab auftreten, so bedeutet das sicherlich nicht Verweltlichung der kirchlichen Kunst. Die Tröstungen des Glaubens grüssten den toten Pontifex von der Apsis der Rovere-Kapelle herab, wo er selber dem Jesuskinde vom Apostelfürsten empfohlen wurde; die hohen Verdienste seines Lebens durfte man getrost an seinem Denkmal verewigen. Den zweiten Romulus, wie man ihn damals wohl gepriesen hat, verherrlichen die sieben freien Künste; den höchsten Ruhmestitel des Papstes stellen sie dar, und damit kann man wohl sagen: was an Sixtus IV. unsterblich war, ist in ehernen Zügen an diesem Grabmal eingegraben.

* * *

„Nicht dürfen von uns", heisst es in einem jener formell und inhaltlich gleich wohl redigierten Breven Sixtus IV., welches vom 7. Dezember 1473 datiert ist, „nicht dürfen von uns unter anderen unzähligen Sorgen Reinlichkeit und Zierde unserer lieben Stadt vernachlässigt werden. Denn wenn irgend eine reinlich und schön sein muss, so muss es doch vorzüglich die sein, welche das Haupt der Erde ist und als Sitz des heiligen Petrus vor allen anderen den Vorrang behauptet." Ähnliche Aufmunterungen, an sich selbst und andere gerichtet, welche seine wahrhaft väterliche Fürsorge für die Wohlfahrt der ewigen Stadt und ihrer Bürger beweisen, kehren häufig in den zahlreichen Bullen des praktischen Papstes wieder. „Sollen wir auch", so etwa heisst es einige Jahre später am 1. Januar 1475, „allen Staaten, die der weltlichen Herrschaft des apostolischen Stuhles unterworfen sind, unsere apostolische Fürsorge angedeihen lassen, so müssen wir uns doch unserer Stadt besonders annehmen, denn sie ist geheiligt durch das Martyrium des Apostelfürsten, als Sitz Petri und als Haupt der christlichen Religion, sie ist die priesterliche Stadt, vornehmer als alle Städte der Welt und unserer besonderen väterlichen Liebe wie eine Tochter verbunden[1])." Breven Sixtus IV.

Dass den dringenden Bedürfnissen zuerst abgeholfen wurde, ehe man an Verschönerungen dachte, entspricht völlig der Umsicht und Energie des Franziskanermönches, der auf den Stuhl Petri erhoben, für die Entfaltung seiner reformatorischen Talente auf einmal ein unermesslich weites Feld vor sich sah. Platina ist auch hier die zuverlässigste Quelle. Was er beschreibt ist alles schon vor der Ankunft Ferrantes von Neapel in Rom im Frühjahr 1475 begonnen oder vollendet worden[2]).

[1]) Beide Dokumente abgedruckt bei E. Müntz, Les arts à la cour des papes III p. 179 und 180.
[2]) Schmarsow, Melozzo da Forli p. 32.

Ponte Sisto

Als er noch Ordensgeneral war, am Tiber wohnte, und um zum Vatikan zu gelangen, einen weiten Umweg über die Engelsbrücke machen musste, soll Francesco von Savona schon scherzend geäussert haben, er werde den Ponte rotto wieder herstellen lassen, wenn er erst einmal Papst geworden sei[1]. In der That berichtet Infessura[2] fast als einziges Factum, das er von all den Bauunternehmungen Sixtus IV. der Erwähnung würdig erachtet, dass der Papst am 29. April 1473 mit grosser Feierlichkeit den Grundstein für die neue Brücke legte, die schon im Frühjahr 1475 zum Gebrauch der Pilger fertig war. Die



Abb. 5 ANSICHT VON ROM AUS DER ZWEITEN HÄLFTE DES XVI. JAHRHUNDERTS (Links über der Tiberbrücke das Spital von Santo Spirito) • Zeichnung im Louvre zu Paris

Inschriften, welche dies Ereignis feierten, sind verschwunden, aber heute noch trägt diese Tiberbrücke Namen und Wappen Sixtus IV., der zur Erinnerung an seinen ersten Monumentalbau auch eine Medaille prägen liess[3]. In demselben Jahre wurden auch die Arbeiten an der fast versiegten Aqua virgo vollendet[4], und früher schon war die Reiterstatue Marc Aurels vor der Lateranischen Basilika restauriert und auf ein neues Marmorpostament gesetzt worden[5].

Das Spital von Santo Spirito

Die grossartigste Schöpfung dieser Jahre und zugleich die menschenfreundlichste ist der Neubau des Spitals von Santo Spirito[6] gewesen, zu

[1]) Philippo Bonanni, Numismata Pontificum Romanorum, Romae 1699, p. 101. Hier sind auch die Inschriften abgedruckt. Bei Schrader, Mon. Italiae p. 200; bei Ciaconi III p. 33; bei Schmarsow p. 32.
[2]) Ed. Tommasini, p. 76.
[3]) Abgebildet bei Bonanni a. a. O. p. 51. Vgl. Anhang dieses Bandes II, 6.
[4]) Schmarsow, Melozzo da Forli p. 33.
[5]) Müntz III p. 176. Platina bei Muratori III, 2 p. 1064.
[6]) Vgl. H. Brockhaus, Das Hospital Santo Spirito zu Rom im 15. Jahrhundert im Repertorium für Kunstwissenschaft VII (1883—84) p. 281 u. 429. Schmarsow, Melozzo da Forli p. 202. Den Plan des ganzen Baukomplexes giebt Letarouilly, Edifices de Rome moderne III[a] Tav. 256.

welchem den Papst das Mitleid veranlasst haben soll mit all den verwahrlosten Kindern, die er bei einem Besuch des halbverfallenen, von Innocenz III. gegründeten, von Eugen IV. und Pius II. notdürftig erneuerten Krankenhauses zu seinen Füssen sah[1]) [Abb. 5]. Den Grundstein legte der Papst selbst, wie Filippo de Lignamine sich ausdrückt, mit seinen ehrwürdigen Händen, wahrscheinlich nicht lange nach seiner Thronbesteigung; denn schon aus einer Bulle, die vom Februar 1476 datiert ist, erfährt man, dass der Spitalbau vollendet war, dass die Obdachlosen bereits aufgenommen und die Kranken gepflegt wurden[2]). Ein Jahr darauf, im April des Jahres 1477, erliess Papst Sixtus eine zweite ausführliche Bulle zu Gunsten „des von Grund aus neuerbauten, mit Geschenken und Privilegien reich dotierten“ Hospitals, in welcher er befahl, dass der Prozession von Santo Spirito alljährlich am zweiten Pfingstfeiertage das Schweisstuch der heiligen Veronika gezeigt werden solle, und dass in dieser Prozession der Arm des Apostels Andreas einhergetragen werde, den er selbst dem Hospital in kostbarem Reliquienschrein gestiftet hatte[3]). Damals muss denn auch der grosse historische Bilderkreis an den Hochwänden entstanden sein, für welchen niemand anders als Platina die Unterschriften verfasst hat[4]).

Die Bibliothek Sixtus IV.

Wie das Erzgrabmal Pollajuolos allein von all dem Glanz der Chorkapelle Sixtus IV. die Zerstörung der Jahrhunderte überdauert hat, so ist das Fresko des Melozzo da Forli in der Pinakothek des Vatikans fast die einzige Reliquie der unbeschreiblichen Herrlichkeit der von dem ersten Roverepapst neugegründeten Vatikanischen Bibliothek[5]). Schon vom 17. Dezember 1471 datiert

[1]) Cum puellas puerosque expositos ad pedes eius prostratos vidisset, pietate motus ad tantum opus conficiendum accenditur. (Muratori III, 2 p. 1066).

[2]) P. Adinolfi, Il Canale di Ponte, Narni 1860, p. 75. Diese wichtige Bulle ist bis jetzt unbeachtet geblieben. Es heisst hier vom Spital von S. Spirito: „quod nuper ab eius fundamentis denuo restauravimus et in quo debita hospitalitas observatur et pauperes infirmi ad illud convolantes benigne tractantur, ac alia quamplurima charitatis opera dietim exercentur.“

[3]) Die Bulle wird erwähnt von Grimaldi (Opusculum de sacrosancto sudario, Cod. vat. 8404, p. 69), der sie im Mai 1617 im Archiv des Spitals kopierte: Ex ampla bulla originali Sixti Quarti pontificis maximi ad favorem dicti hospitalis ab eo a fundamentis restituti, erecti, donis ac privilegiis aucti sub datum Romae apud S. Petrum 12 Kal. Aprilis anno 1477 Pontificatus septimo; in qua Sixtus quartus mandat ostendi sudarium processioni S. Spiritus singulis annis in perpetuum die secundo Pentecostes cum indulgentia plenaria . . . . .

[4]) Die bestimmte Angabe, dass Platina die Inschriften verfasst hat, findet sich schon in Oldoinis Zusätzen zu Ciaconi, Vitae Pontificum III p. 34.

[5]) Vgl. über die Bibliothek Sixtus IV.: Müntz, Les arts à la cour des Papes III p. 117—135. Schmarsow, Melozzo da Forli p. 37, P. Fabre, La Vaticane de Sixte IV. (Mélanges d'archéologie et d'histoire, XVme année 1895, p. 455). In dieser letzten, tiefeindringenden Studie, deren Verständnis durch Pläne erleichtert wird, ist alles bis jetzt vorhandene wissenschaftliche Material über die Vaticana Sixtus IV. verarbeitet und zusammengefasst worden. Ganz neuerdings handelte über die Vaticana und ihre innere Einrichtung J. W. Clark in den Proceedings of the Cambridge Antiquarian Society 6. März 1899. Francesco Albertini, Opusculum de mirabilibus novae urbis Romae ed. Schmarsow, Heilbronn 1886, p. 33, dessen Aufzeichnungen, weil 1509 bereits vollendet, den Wert zeitgenössischer Berichte haben, äussert sich wie folgt:

In palatio apostolico in Vaticano est illa praeclara biblioteca a Syxto IIII. constructa cum eius imagine ac pulcherrimis picturis exornata cum his carminibus:

Templa, domum expositis, vicos, fora, moenia, pontes:
Virgineam Trivii quod repararis aquam.

das erste Breve, welches sich auf Herbeischaffung von Steinmaterial bezieht, dann treten Stockungen ein, und die Zahlungen beginnen erst wieder mit den Einträgen Platinas, der im Februar 1475 zum Präfekten ernannt worden war. Waren doch die Finanzverhältnisse des Papstes anfangs so schlechte, dass Kardinal Ammanati am 6. Juli 1472 von ihm schreiben konnte: „Er ist noch viel ärmer, als er es jemals vor seinem Pontifikat gewesen ist“[1]); aber mit unendlicher, in harter Lebensschule erstarkter Zähigkeit hielt der Franziskanerpapst an der Ausführung einmal gefasster Pläne fest, die er vor seinem Tode fast alle noch zu Thaten werden sah.

Das Erdgeschoss im Palast Nikolaus V., dessen obere Räume wenige Jahrzehnte später Raffael und Pinturicchio ausmalen sollten, wurde, nachdem es bis dahin zu Stallungen gedient, bestimmt, die Bücherschätze Nikolaus V. aufzunehmen, die Sixtus schon nach wenigen Jahren um mehrere tausend Bände vermehrt hatte. Was Kunst und Handwerk des Quattrocento vermochten, wurde aufgewandt, den der Vergessenheit und dem Untergange entrissenen Zeugen der Geistesarbeit vergangener Zeiten die würdigste Zufluchtstätte zu bereiten. Von den vier nebeneinander herlaufenden Sälen waren ursprünglich nur die drei ersten für die Bibliothek bestimmt, die man sofort in eine öffentliche und geheime teilte, wobei sich wiederum die öffentliche in eine Sala graeca und latina gliederte. Erst im Jahre 1480 wurde die bibliotheca nova eröffnet, der vierte Raum der heutigen Floreria unter der Sala Pontificum des Appartamento Borgia.

Mit der Ausstattung der lateinischen Bibliothek wurde der Arbeit Anfang gemacht. Deutsche Künstler fertigten die bunten Glasfenster[2]), der Fussboden wurde mit heute noch erhaltenen Majoliken belegt[3]), Thor und Gitter des Einganges mit vergoldeter Bronzearbeit verziert[4]). Schon am 28. November 1475 begann Domenico Ghirlandajo in Gemeinschaft mit seinem Bruder David die jetzt arg zerstörten Malereien der Kirchenväter und Philosophen in den Lünetten[5]). Zwei Jahre darauf sehen wir Melozzo an seinem berühmten Fresko

Prisca licet nautis statuas dare commoda portus:
Et Vaticanum cingere Syxte iugum
Plus tamen urbs debet: nam quae squalore latebat:
Cernitur in celebri biblioteca loco.

Sunt picturae Doctorum et alia carmina, ut dicam in opusculo epithaphiorum.

Est et alia bibl. apud praedictam, quae graeca dicitur ab eodem Syxto constructa cum camera custodum.

Est et tertia biblioteca pulcherrima, in qua sunt codices auro et argento sericinis tegumi-nibus exornati, a praedicto Syxto constructa, in quo loco Vergilii opera vidi litteris maiusculis conscripta.

Omitto strumenta geometriae et astronomiae et alia quae in liberalibus disciplinis pertinent auro et argento picturis exornata.

[1]) Schmarsow, Melozzo da Forli p. 38 Anm. 1. Schon im April desselben Jahres war ein Teil der Edelsteine Pauls II. an die Pazzi verkauft worden. Vgl. Müntz III p. 247.

[2]) Müntz a. a. O. III p. 122. Der Deutsche Hormann erhält als Magister fenestrarum verschiedene Zahlungen. Auch hier sah man das Roverewappen; vgl. bei Müntz p. 132.

[3]) Müntz a. a. O. III p. 122.

[4]) Müntz a. a. O. III p. 126, p. 127, p. 128.

[5]) Müntz a. a. O. III p. 123.



Abb. 6 DIE GRÜNDUNG DER VATIKANISCHEN BIBLIOTHEK VON MELOZZO DA FORLI
Heute in der Pinakothek des Vatikans

thätig[1]), das man Jahrhunderte lang dem Eingang schräg gegenüber in der Sala latina erblickte. Er hat dann später die Bibliotheca graeca und in Gemeinschaft mit Antonazzo Romano auch die Wände der „geheimen" und der „neuen" Bibliothek ausgemalt[2]), aber diese Fresken gingen fast alle verloren. Nur die Bänke mit der hohen Rückenlehne in eingelegter Arbeit, die einst an den Wänden entlang liefen, sieht man jetzt wieder im Appartamento Borgia im Saal der Heiligenleben aufgestellt.

Das Fresko Melozzos aber giebt uns heute in der That allein noch einen Begriff von der Bedeutung und Würde der Bibliothek Sixtus IV., wenn wir auch die Räumlichkeit nicht mehr mit Sicherheit erkennen können[3]) [Abb. 6]. Jedenfalls ist für die Schilderung der Augenblick gewählt, wie der gelehrte Francesco von Savona der neuen Bibliothek den ersten Besuch abstattet, und damit auf sein Werk das letzte Siegel drückt. Knieend begrüsst ihn Platina, der Präfekt, und wie viel Ruhmesthaten des Roverepapstes gab es schon damals zu preisen! „Kirchen hast du uns gebaut und den Obdachlosen eine Zufluchtstätte geschaffen; Strassen und Plätze, Mauern und Brücken und den jungfräulichen Quell der Trevi hast du wieder hergestellt. Bequeme Häfen bautest du den Schiffern, und mit einer Mauer umgürtetest du den Vatikan. Ja, was verdankt dir die Stadt! Denn was man einst in schmutzigsten Winkeln suchen musste, das sieht man jetzt an würdigster Stätte in deiner Bibliothek bewahrt[4])."

So rühmte Platina in seiner Anrede an den Papst, und wenn wir erwägen, dass diese Worte die volle Wahrheit sagen, und dass doch auch Paolo dello Mastro nicht Unrecht hat, wenn er Krieg und Teuerung die Hauptcharakterzüge der Regierung Sixtus IV. nennt; wenn wir dann weiter beobachten, dass in der That der Papst in demselben Jahre, das ihn uns ganz beschäftigt zeigt, die Römer mit den Gaben des Friedens zu beglücken, die Fackel des Krieges in ganz Italien anzündet; und wenn wir dann noch diesen Mann, bis zum letzten Tage seines Lebens in Kriegsfehden verwickelt, Kirchen und Kapellen bauen und ausschmücken sehen, — dann erst geben wir das Unbegreifliche eines solchen Charakters zu, dann erst strecken wir die Waffen vor dem Rätsel einer solchen Kraftnatur, die noch über den Körper eines Greises mit uner-

[1]) Müntz III p. 127: Dedi magistro Melotio pictori pro auro emendo pro pictura quam pingit in bibliotheca ducatos sex die XV Januarii 1477.

[2]) Müntz III p. 134: Habuere Melotius et Antonatius pictores pro pictura facta in bibliotheca secreta et in illa additione quam nuper fecit d. n. ducatos decem die XXX Juni 1480.

[3]) Das Fresko wurde von der Wand gelöst und befindet sich heute in der Vatikanischen Pinakothek. Fabre, p. 464, meint, dass die Scene in der griechischen Bibliothek vor sich gehe mit der lateinischen im Hintergrunde. Sähen wir nur nicht im Bilde in beiden Räumen eine Kassettendecke! In Wirklichkeit sind sie gewölbt.

[4]) Eine zweite Inschrift unter Melozzos Fresco, die bis heute völlig unbeachtet blieb, giebt Forcella, Iscrizioni delle chiese e d'altri edificii di Roma VI p. 40. n. 69:

Sixtus. PP. IV. Bibliothecam
Vaticanam veteribus co-
dicibus ex omni Europa ad-
vectis completat Plati-
nam Praefectum instituit.

hörter Willenskraft gebot. Der Neffe selbst konnte den Oheim kaum an Willenskraft übertreffen, wohl aber an Charaktergrösse und Genialität.

Restaurationsarbeiten im Jahre 1475

Wie nachdrücklich und umsichtig der Papst gleich nach seiner Thronbesteigung für die Pflasterung und Erweiterung der engen Strassen seiner Hauptstadt eintrat, wissen alle seine Biographen zu rühmen, und er hat, nicht erst einem Rat des Königs Ferrante folgend, Vorbauten und Häuser niederreissen lassen, welche den Verkehr erschwerten[1]. Nachdem er sich einmal die Aufgabe gestellt, die zahllosen Kirchen und Kapellen Roms fürs Jubiläumsjahr würdig herzurichten, erwachte seine ganze Energie. „Es gab damals in der Stadt", ruft Sigismondo dei Conti aus, „auch nicht eine Kapelle, die Sixtus im Jubiläumsjahre nicht hätte restaurieren lassen[2]." Die Rechnungsbücher im vatikanischen Archiv, die vielen noch erhaltenen Wappen und Inschriften an den Monumenten selbst bestätigen diese Angabe, wenn uns auch heute, nach so viel Zerstörungen der Ausspruch Oldoinis übertrieben erscheinen muss, dass man aus den Steinen allein, welche Namen und Wappen dieses Papstes tragen, einen mächtigen Palast errichten könne[3].

Eine Bulle vom April d. J. 1474, in welcher der Papst alle die mit dem Zorne Gottes und der Heiligen bedroht, welche Porphyr oder Marmor oder andere kostbare Steine aus den Kirchen rauben und zu profanem Gebrauch herabwürdigen sollten, zeigt uns den Pontifex als Hüter des Heiligtums in wunderbar scharfen Zügen[4]. Es drückt sich hohes Bewustsein von der Verantwortlichkeit seiner erhabenen Stellung darin aus, dass er die Kirchenvorsteher mit Nachdruck ermahnt, zu wachen und zu sorgen, dass die Tempel Gottes nichts von dem verlieren möchten, was ihre Schönheit und Würde so lange erhöht habe; es macht sich das ganze Machtgefühl des Priesterkönigs geltend, der geistliche und weltliche Waffen mit gleicher Kunst zu führen verstand, wenn es am Schluss der Bulle heisst: „Keinem unter allen Menschen sei es jemals gestattet, diesen Ausdruck und dies Gebot unseres Willens zu brechen oder ihm zu widersprechen in frevelhaftem Thun[5]."

Zerstörte Bauten Sixtus IV.

Derselbe Papst, der den Tempelräubern mit zeitlichen und ewigen Strafen drohte, verhiess den Dienern seines Willens reichliche Belohnung. Er würde nicht das Stadtbild Roms in dreizehn Jahren völlig umgestaltet haben, hätte er nicht Kardinäle und Prälaten begeistert, seinem Beispiel zu folgen, hätte er nicht den zahllosen Künstlern, die er beschäftigte, den Strassen- und Baumeistern, den Malern und Bildhauern reichlichen Lohn versprochen und ausgeteilt. Die alles zerstörende Zeit hat die glänzendsten Zeugnisse der Bauthätigkeit dieses Papstes verdunkelt oder verwischt, und wie die Biographen seinen

[1]) Vgl. Müntz a. a. O. III p. 178, wo nachgewiesen wird, dass schon die Bulle vom 1. Januar 1475 alle die Veränderungs-Vorschläge und -Bestimmungen enthält, welche Infessura dem König Ferrante in den Mund legt.

[2]) Le Storie de' suoi tempi I p. 205.

[3]) Ciaconi, Vitae Pontificum III p. 30.

[4]) Müntz a. a. O. III p. 152.

[5]) Dieselbe Androhung kehrt häufig in den Bullen Sixtus IV. wieder; sie findet sich z. B. rechts vom Eingang von S. Maria del Popolo in einer Indulgenz vom Jahre 1472 in die Fassade eingemauert.

Charakter mit unsicherer Hand gezeichnet haben, so geben auch die erhaltenen Denkmäler nicht mehr einen vollkommenen Begriff von dem, was Sixtus IV. für Rom gethan. Die Chorkapelle von St. Peter fiel dem Neubau der Basilika zum Opfer, die alten Bibliotheksräume im Palast Nikolaus V. dienen heute den profansten Zwecken, das Spital von Santo Spirito wurde völlig umgebaut, und die Sixtus-Brücke hat ihren Charakter verloren. Und was ist endlich von den zahllosen Umbauten und Neustiftungen in Kirchen und Kapellen übrig geblieben? In SS. Nereo ed Achilleo[1]), in S. Maria della Consolazione[2]), in San Giovanni in Laterano[3]), in S. Anastasia am Palatin[4]), in S. Susanna[5]) ist von den Restaurationsarbeiten Sixtus IV. nichts mehr erhalten. Das Kirchlein S. Salvatore am Ponte Rotto ist vom Erdboden verschwunden[6]), und alles, was damals zum Schmuck der Petersbasilika geschah[7]), ist mit der Petersbasilika zu Grunde gegangen.

Erhaltene Spuren der Bauthätigkeit des Papstes

In den ärmeren Quartieren der heutigen Stadt am Aventin, am Forum Romanum, in Trastevere und draussen bei S. Giovanni in Laterano begegnen dem Auge Namen und Wappen Sixtus IV. noch am häufigsten. So über dem Eingang von San Aniano[8]) bei der Piazza Bocca della Verità, so im Vestatempel[9]), einst S. Maria del Sole, jetzt S. Stefano delle Carozze genannt, am Fussboden nahe dem Portal, so über den Thüren von S. Vito e Modesto[10]) auf dem Esquilin und von S. Quirico e Giulitta[11]) beim alten Forum des Augustus.

[1]) F. Albertini, Mirabilia ed. Schmarsow p. 10: Et ecclesia sctor. mart. Nerei et Achillei cum ecclesia sancti Stephani in vaticano cum nonnullis capellis, quas omnes collapsas a fundamentis Syxtus IIII. anno Jubilei restituit.

[2]) Forcella VIII p. 324 n. 780. Hier ist eine Indulgenz v. J. 1472 abgedruckt, die man noch heute im Hof des Hospitals auf einer Marmortafel lesen kann.

[3]) Forcella VIII p. 25 n. 42. Panvinius, Vita di Sisto IV., Venezia 1685, p. 462: Fece ancor nettare e ridurre in miglior forma la chiesa di Laterano, le cui ale lastricò e risarci l'antico palagio Lateranense, ch'era già tutto guasto. Vgl. Platina bei Muratori III, 2 p. 1064. In den sette chiese di Roma v. J. 1570, p. 160, spricht Panvinius von einer in Marmor geschriebenen Bulle Sixtus IV., die den Beginn der Restaurationsarbeiten auf das Jahr 1475 festsetzt. Die Notiz ist Müntz entgangen.

[4]) Filippo Cappello, S. Anastasia (Roma 1722) und Franzini, Roma antica e moderna (1653) setzen beide die Restauration ins Jahr 1471. Forcella X p. 33 und Armellini p. 533 bringen beide die falsche, aus Nibby (Roma moderna I p. 75) geschöpfte Notiz, dass Sixtus IV. die Kirche im Jubiläumsjahre restauriert habe. Das Wappen Sixtus IV. hat sich noch heute im Inneren der Kirche rechts vom Eintretenden erhalten.

[5]) Albertini ed. Schmarsow p. 10. Armellini p. 268.

[6]) Armellini p. 674. Darnach ist Schmarsow zu berichtigen, welcher p. 35 diese Kirche als noch bestehend angiebt.

[7]) Panvinius a. a. O. p. 472: Fece Sisto purgare e nettare la Chiesa di San Pietro e con vitriate per le fenestre la fece più chiara e più bella. Vgl. über das Konfessionstabernakel Sixtus IV. den Aufsatz von H. v. Tschudi im Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlungen VIII p. 11.

[8]) Armellini p. 630.

[9]) Albertini ed. Schmarsow p. 10. Forcella XII p. 311 n. 442: Sixtus IIII. Pont. Max. aedem hanc beati Stephani, protomartyris diu incultam et incognitam instauravit anno Jubilei. Operante Georgio de Ruvere, sacrarum aedium urbis curatore.

[10]) Albertini ed. Schmarsow p. 10. Forcella XI p. 151 n. 285: Sixtus IIII. Pont. Max. fundavit 1477.

[11]) Albertini ed. Schmarsow p. 10. Forcella VIII p. 301 n. 736:
Instaurata videt Quiricus cum matre Julita que fuerant longa diruta templa die.
Principe sub Sixto delubris nulla vetustas, hic reficit pontes, menia, templa, vias.
n. 737: Sixtus papa IIII anno Jubilei 1475 (zu Grunde gegangen).

San Vitale[1]) in der Via Nazionale wurde ebenfalls im Jubiläumsjahre restauriert und ebenso S. Giovanni della Malva[2]) in Trastevere unweit des Ponte Sisto. Mitten in Trastevere giebt sich das Kirchlein von San Cosimato[3]), einst S. Cosmas und Damianus genannt, als Neugründung Sixtus IV. zu erkennen; hier sieht man auch noch in den Klosterhöfen das Roverewappen und den Grabstein der Schwester des Papstes Franchetta. Endlich legt noch das kleine Heiligtum von Santa Margherita[4]) in der Nähe von S. Croce in Gerusalemme Zeugnis ab von der Fürsorge Sixtus IV. für die äusserlich unscheinbaren Kirchen und Kapellen in den ärmeren Stadtteilen Roms, um welche nur Legenden und Wunderdichtungen des Volkes einen Glorienschein gewoben hatten.

Marienkultus Sixtus IV.

„Stern des Meeres am höchsten Himmelsthron erglänzend, glorreiche Gottesmutter, Jungfrau Maria, nach göttlichem Ratschluss aus dem Königsstamme Davids geboren, du hast den Menschen das Thor des Heils aufgethan, du hast, o fleckenlose Jungfrau, ein ewiges Licht für unsere Erleuchtung entzündet und du, der Demut Abbild, bist hocherhoben über den Chören der Engel. Du bist die Königin der Geister, die Mutter der Barmherzigkeit, die Quelle aller Gnade und aller Frömmigkeit, die Trösterin des Menschengeschlechtes und vor dem Könige die nimmer müde Fürsprecherin.“ In so begeisterter Rede, die man Dantes Lobgesang des heiligen Bernardin vergleichen kann, hat einmal Sixtus IV. seiner Verehrung für die Gottesmutter Ausdruck verliehen[5]). In der That ist ein hingebender Marienkultus im rätselvollen Charakter dieses Papstes einer der seltsamsten Züge gewesen. Stundenlang, so berichtet einer seiner Biographen, sah man ihn in völliger Selbstvergessenheit betend vor einem Madonnenbilde knieen[6]), im höchsten Alter noch war ihm kein Tag zu heiss und kein Weg zu weit, galt es der Jungfrau seine Hingabe zu bezeugen. War es die Furcht vor sich selber, die ihn trieb, war es die Angst eines schuldbeladenen Gewissens, die den alten Mann zum Urbild aller Reinheit seine Zuflucht nehmen liessen? Jedenfalls war es ihm ernst mit dem Wunsche, im Himmel und auf Erden der Fürsprache Marias gewiss zu sein: seine monumentalsten Kirchengründungen in Rom, S. Maria del Popolo, S. Maria della Pace, die Chorkapelle von St. Peter und die Palastkapelle im Vatikan hat er der Gottesmutter als Weihgeschenke dargebracht.

Santa Maria del Popolo

Schon im September und gleich darauf im Oktober des Jahres 1472 hatte Sixtus der Augustinerkirche von S. Maria del Popolo besondere geistliche

[1]) Albertini ed. Schmarsow p. 10. Forcella XI p. 221 n. 356: Sixtus IIII. Pont. Max a fundamentis restauravit anno Jubilei 1475. Inschrift und Wappen sind hier noch heute erhalten.

[2]) Armellini p. 691.

[3]) Albertini ed. Schmarsow p. 10. Forcella X p. 323 n. 543, 544: Sixtus IIII. Pont. Max. fundavit anno Jubilei 1475. Müntz III p. 159 giebt einen Zahlungseintrag für den Campanile vom Jahre 1482.

[4]) Forcella giebt dieselbe Inschrift zweimal, weil er sich die Aedicula einmal in S. Croce in Gerusalemme denkt. VIII p. 186 n. 501. XIII p. 531 n. 1328: Sixtus IIII. fundavit 1476. Vgl. Armellini p. 801.

[5]) In einer Indulgenz, die auf einer Marmortafel geschrieben heute im Hof von S. Maria della Consolazione eingemauert ist. Forcella VIII p. 324 n. 780.

[6]) Sigismondo dei Conti I p. 205: Ante imaginem (Virginis) ita intentis et mente et oculis orare solitus erat, ut horae spatio nunquam connivere sit visus.

Gnaden in feierlichen Bullen zugesichert, die man in Marmor eingegraben noch heute an der Fassade lesen kann[1]). Der Papst spricht hier von einem Besuch und einem Bittgebet in dieser Kirche für reine Luft und gute Gesundheit, als Rom durch die Pest verheert wurde; er verheisst Indulgenzen an allen Marienfesttagen, und er gestattet sechs Beichtvätern aus dem Augustinerorden während der Fastenzeit die Bekenntnisse der Gläubigen entgegenzunehmen. Von irgendwelchen Plänen oder Gelübden, das verfallene Gotteshaus neu zu bauen, ist in diesen Bullen aber nicht die Rede. Wir kennen in der That nicht das Datum des beginnenden Neubaues, aber die Inschrift über den beiden Seiteneingängen der Fassade: Sixtus . Papa . IIII . Pont . Max . 1477. giebt wenigstens über das Vollendungsjahr Gewissheit. Keiner der Biographen des Papstes vergisst es, dieser Gründung zu gedenken, die noch heute nicht ihren Charakter als Ruhmestempel des Roveregeschlechtes eingebüsst hat, die Sixtus IV. vor allen anderen Kirchen Roms am Sonnabend jeder Woche durch seinen Besuch auszeichnete[2]).

Auch als architektonische Schöpfung hat dieser Tempel an der Porta Flaminia besondere Bedeutung[3]); in Grundriss und Fassade ist er das erste Beispiel fast völlig reinen Renaissancestiles in Rom. Die Fassade ist durch schlanke, wenig vorspringende Pilaster dreigeteilt, und durch drei Portale gegliedert, denen ebensoviele Fensteröffnungen darüber entsprechen. Der Grundriss des heute im Barockstil verunstalteten Innenraums ist der einer dreischiffigen Basilika, rings von einem Kapellenkranz umgeben. Das Langhaus stützt sich auf vier Pfeiler, das Querschiff holt nur wenig aus, der Chor ist wohl für die besonderen Bedürfnisse des Ordens so ungewöhnlich verlängert worden. Ein Denkmal der Rovere reiht sich in dieser Kirche an das andere, und die glänzenden Anfänge Sixtus IV. haben unter Julius II. durch Bramante, Raffael, Pinturicchio und Sansovino die Fortsetzung gefunden [Abb. 7].

Santa Maria della Pace

Am 13. Dezember 1482, so erzählt der Notar von Nantiporto, hat der Papst feierlich der neuerbauten, aber noch nicht ganz vollendeten Kirche von Santa Maria della Virtù den Namen S. Maria della Pace beigelegt[4]), den sie

[1]) Forcella I p. 319 n. 320 giebt die Bullen vollständig. Alberici (siehe hier unten Anm. 3) spricht von einer Inschrift, Sixtus IIII. P. M. anno 1472, über der rechten Eingangsthür. Wahrscheinlich las er LXXII statt LXXVII.

[2]) Jakob von Volterra Muratori XXIII p. 137: Pontifex ad aedem beatae Mariae Virginis Popularis quolibet fere sabbato religionis causa proficiscitur quum serenus dies est et valetudine non impeditur.

[3]) Leider ist die Litteratur über S. Maria del Popolo sehr ungenügend. Alberici, Compendio delle grandezze dell' illustre et devotissima chiesa di Santa Maria del Popolo, Roma 1600, hat nur durch Beschreibung heute zerstörter Monumente und Wiedergabe verschwundener Inschriften einigen Wert, und dasselbe gilt von Ambrogio Landucci, Origine del Tempio dedicato in Roma alla vergine madre di dio, Maria, presso alla porta Flaminia, detto oggi del Popolo. Roma 1646. Vgl. ferner Müntz III p. 162 u. Schmarsow, Melozzo da Forli p. 113 u. 114. Letarouilly giebt im Textbande seiner Édifices de Rome p. 518 den ursprünglichen Grundriss der Kirche. Durch die populäre Monographie des Raffaelle Colantuoni (La chiesa di S. Maria del Popolo, Roma 1899) wird unser Wissen nach keiner Richtung hin bereichert.

[4]) Muratori III, 2 p. 1080. Auch Sigismondo dei Conti (p. 205), Raffael Maffei (p. 679), Panvinio (p. 462) erwähnen diesen Kirchenbau; bei Ciaconi III p. 34 die Stiftungsinschrift: Templum pacis virgini dicatum per Sixtum Papam IV. — C. Fea, Pro memoria di S. Maria della Pace, Roma 1817, bringt einige wertvolle Notizen. Vgl. ferner Letarouilly, Édifices de Rome

noch heute trägt. Nach der siegreichen Schlacht von Campomorto war endlich der Friede mit Neapel geschlossen, und der Krieg mit Venedig hatte noch nicht begonnen, so konnte der kriegerische Papst mit einer Friedenskirche die Reihe seiner Kirchenbauten und Restaurationen in Rom beschliessen. Ein achteckiger Kuppelraum, von einem Kapellenkranz umgeben, zu dem eine längere, schmale Vorhalle hinführt, das ist der merkwürdige Grundplan dieser Kirche, in welcher heute nur noch das Roverewappen über dem Eingang an den Stifter erinnert. Erst Innocenz VIII. hat den Bau vollendet und hier einen Marmoraltar gestiftet, und Oliviero Caraffa fügte im Jahre 1504 das geräumige Kloster hinzu mit dem berühmten, heute dem Verfall preisgegebenen Hof Bramantes.

p. 200 Pl. 63. Müntz III p. 161. Armellini, Chiese di Roma (1887) p. 433, nennt Maria della Pace irrtümlich das Monument der Pazziverschwörung. Der Titulus unter der Darstellung der Gründung der Kirche im Freskencyklus von St. Spirito hat keine Beweiskraft für Feas Behauptung, dass Sixtus auch schon das Kloster gegründet habe, da Bild und Unterschrift erst im sechzehnten Jahrhundert entstanden sind. Die Stiftungsinschrift Innocenz VIII. bei Schmarsow, Melozzo da Forli Anhang p. 364.



Abb. 7 S. MARIA DEL POPOLO

KAPITEL III • DIE KARDINÄLE SIXTUS IV., IHRE BAUTHÄTIGKEIT UND IHRE DENKMÄLER IN ROM

Gastmahl des Francesco Diedo

Am Epiphanienfest des Jahres 1482 gab der venezianische Gesandte am päpstlichen Hof, Francesco Diedo, den Gelehrten Roms ein grosses Gastmahl. Auch Dichter und Redner von Profession und einige griechische Professoren waren geladen mit zahlreichen angesehenen Männern, welche die Wissenschaften begünstigten. Man fand bei dem vornehmen, reichen und hochgebildeten Nobile nicht nur die köstlichsten Speisen, die erlesensten Weine und eine wohlgeschulte Dienerschaft; auch für die Befriedigung reineren Sinnengenusses war alles vorgesehen. Dichtung und Rednerkunst, Kriegswesen und Musik wurden gepriesen, ja, es wurden Komödien aufgeführt, welche Vorgänge aus dem Altertum verherrlichen sollten. Alle Welt war befriedigt, und dem Gastgeber selbst, der für jeden der Geladenen eine teilnehmende Frage und eine verbindliche Antwort hatte, stand die Freude auf der Stirn geschrieben, eine so glänzende Gesellschaft bewirten zu dürfen. „Denn fürwahr“, ruft der Chronist aus, dem wir dies anschauliche Zeitbild verdanken, „es giebt heute erlauchte Geister genug in Rom, die, wenn man ihren Eifer nur anspornen wollte, die Alten erreichen oder ihnen doch sehr nahe kommen würden[1]).“

War die Laienwelt in einer Aristokratie von Geburt und Geist damals in Rom ebenso zahlreich wie glänzend vertreten, so traten die geistlichen Herren nicht minder grossartig auf. Man meint eine römische Senatsversammlung vor sich zu sehen, wenn man diese Männer und Greise im Kardinalskollegium Sixtus IV. betrachtet, die mit aller geistlichen Würde jeden weltlichen Glanz zu verbinden wussten. Einige Wochen nach dem Gastmahl des vornehmen Venezianers, am dritten Sonntage in den Fasten, nahmen nicht weniger als neunzehn Kirchenfürsten an der Messe in der Aula Pontificia teil, die während des Neubaues der Palastkapelle als Kultusstätte diente. „Man möge sich dessen nicht verwundern“, setzt Jakob von Volterra hinzu, „denn zur Zeit sind in Rom vierundzwanzig Kardinäle anwesend, mehr als ich je gesehen, so lange ich an der Kurie bin. Und damit die Nachwelt sehe, wie viele Würdenträger damals der Apostolische Stuhl um sich versammelte, will ich sie alle der Reihe nach aufzählen[2]).“ Wie viele stolze, in Geschichte und Kunstgeschichte gleich berühmte Namen klingen da an unser Ohr!

Und wie viele waren im Jahre 1482 auch schon dahingegangen von den ernsten und bedeutenden Männern, die von Eugen IV., Nikolaus V. und Pius II. um ihrer Verdienste willen mit dem Purpur bekleidet, am Konklave teil genommen hatten, aus welchem Francesco von Savona als Papst hervorgegangen war!

Bessarion

Am 18. November 1472 war der Grieche Bessarion, von einer erfolglosen Legation nach Frankreich zurückgekehrt, in Ravenna gestorben. Er hat als Be-

[1]) Jakob von Volterra. Muratori XXIII p. 161. Vgl. über Francesco Diedo, der, nachdem das Bündnis zwischen Rom und Venedig aufgelöst war, Anfang des Jahres. 1483, Rom verliess und als Präfekt von Verona im folgenden Jahre starb, Apostolo Zeno, Dissertazioni Vossiane II p. 56 62.

[2]) Muratori XXIII p. 164.

schützer der Künste ausser seiner längst zerstörten Grabkapelle in der Apostelkirche kein monumentales Denkmal zurückgelassen, wohl aber wurde er mit Recht von jedermann als „litterarum patronus" gepriesen[1]). Der Ernst seines Charakters, die Tiefe seiner Gelehrsamkeit, die Würde seines Auftretens erregten die Bewunderung der Zeitgenossen, deren Aufmerksamkeit er äusserlich durch seinen langen weissen Bart auf sich zog, eine unerhörte Erscheinung im Kardinalskollegium[2]).

Niccolo Fortiguerra

Der kriegsberühmte Pistojese Niccolo Fortiguerra war im Januar 1473 in Viterbo gestorben. Er hatte in seinem von Kriegsgetümmel erfüllten Dasein keine Zeit gehabt, die Künste des Friedens zu fördern, aber im Tode hat man sein Gedächtnis durch zwei der schönsten Denkmäler der Frührenaissance geehrt. Für das Monument im Dom von Pistoja haben Antonio Pollajuolo und Verrocchio Entwürfe gemacht, die der letztere auch zum Teil in Marmor ausführte [Abb. 8]; das Grabmal in S. Cecilia in Rom, das die Asche des Toten birgt, ist ein Werk des Mino da Fiesole. Hier erblickt man den alten Kriegsmann, friedlich schlummernd auf der Bahre ausgestreckt, in die Pontifikalgewänder gehüllt. In seinen ausdrucksvollen Zügen kann man die Kämpfe und Erfolge eines thatenreichen Daseins lesen, und die Grabschrift weiss zu rühmen, dass er im Felde unbesiegt gewesen ist und sich im Frieden durch sinnvolle Rede und Beständigkeit des Charakters ausgezeichnet hat[3]).



Abb. 8 PORTRÄT DES NICCOLO FORTIGUERRA VON VERROCCHIO. PISTOJA. LICEO FORTIGUERRA

Pietro Riario

Seinem Liebling Pietro Riario, der im Januar 1474 starb, liess Sixtus selbst in der Apostelkirche durch Mino da Fiesole und Andrea Bregno das herrlichste Grabmal errichten[4]) [Abb. 9], und aus der Werkstätte des Mailänder Bildhauers ging auch das Monument des

[1]) Vgl. über Bessarion Pastor II p. 443, wo alle Litteraturangaben. Ciaconi II p. 908.

[2]) Diesen Bart machte, wie Pius II. uns überliefert hat, der Kardinal Alanus im Konklave des Jahres 1447 gegen die Wahl Bessarions geltend. »Nondum barbam rasit Bessarion et nostrum caput erit?« Ciaconi II p. 908. Über die Porträte Bessarions siehe weiter unten.

[3]) Forcella II p. 25 n. 79. Ciaconi II p. 1037. Arch. stor. dell'arte III p. 266. Ein Brief Ammanatis, gleich nach dem Tode Fortiguerras geschrieben, giebt ein schönes und erschöpfendes Bild von den Verdiensten und Tugenden dieses Kardinals. (Epistolae et Commentarii Iacobi Piccolomini Cardinalis Papiensis, Mediolani 1506, p. 268 ff. Vgl. ferner S. Ciampi, Memorie di Niccolo Forteguerri, Pisa 1813.)

[4]) Arch. stor. dell' arte III p. 424.

Alanus

Jacopo Ammanati

französischen Kardinals Alanus in Santa Prassede hervor, der in demselben Jahre starb[1]). Jacopo Ammanati, der uns in seinen Briefen von dem eigenen Charakter und dem seiner Zeit ein ausgezeichnetes Denkmal hinterlassen hat, traf über Ort und Ausschmückung seines Grabmals die denkwürdigsten Bestimmungen. „Weil mein mit Lastern befleckter Leib", liest man in seinem Testament, „unwürdig ist, geehrt zu werden, so sei der Aufwand für mein Grab gering, doch soll man wohl der Würde eingedenk sein, die mir die Kirche verliehen hat." Er wünschte in St. Peter beigesetzt zu werden neben seinem Gönner Pius II., aber er verbot ausser einer selbstverfassten Inschrift jeden Skulpturen-



Abb. 9 GRABSTATUE DES PIETRO RIARIO IN SS. APOSTOLI IN ROM

schmuck aus Ehrfurcht vor dem Papstgrab daneben[2]). Der letzte Wille des Kardinals, der im September 1475 starb, ist unerfüllt geblieben. Er wurde mit grossem Pomp in Sant' Agostino beigesetzt, wo man sein mit reichen Skulpturen geschmücktes Grabmal, ein Werk aus der Schule Minos, noch heute im Klosterhof erblickt.

[1]) Forcella II p. 504 n. 1510. Vgl. über den energischen, aber habsüchtigen Charakter dieses Prälaten: Garimberto, Delle vite ovvero fatti memorabili d'alcuni papi e di tutti i Cardinali passati, Vinegia 1568, p. 99 u. p. 470.

[2]) Epistolae et commentarii Jacobi Piccolomini cardinalis Papiensis, Mediolani 1506, p. 336. Ciaconi II p. 1063. Vgl. Müntz III p. 47.

Filippo de Levis

Bartolomeo Roverella

Das Denkmal des Franzosen Filippo de Levis sieht man in S. Maria Maggiore, eine Arbeit aus der Werkstatt des Andrea Bregno. Bartolomeo Roverella, der wie de Levis im Jahre 1476 starb, ist in seiner Titelkirche San Clemente begraben. Das Monument dieses rechtschaffenen Prälaten, der im Konklave von 1471 die Tiara preisgab, weil er sich durch keine Versprechungen binden wollte[1]), ist eines der schönsten und reichsten Renaissancegräber Roms, schon durch die halbrunde skulpturengeschmückte Nische, in welcher der Sarcophag des Verstorbenen aufgestellt ist, vor allen ähnlichen Denkmälern ausgezeichnet [Abb. 10]. Giovanni Dalmata und Andrea Bregno haben hier das beste geleistet[2]); die Grabstatue gehört zu den herrlichsten Werken römischer Porträtkunst. Ja, man sieht den Kardinal – und das ist bezeichnend für den Kultus der Persönlichkeit — nicht nur als Toten auf der Bahre ausgestreckt, sondern noch einmal wieder als Lebenden vor der Madonna knieend, durch den Apostelfürsten selbst empfohlen.

Das Andenken verstorbener Kirchenfürsten durch marmorne Ruhmesdenkmäler zu ehren, ist unter Sixtus IV. eine so allgemein gültige Sitte gewesen, dass es uns Wunder nehmen muss, wenn es einmal nicht geschah.

Latino Orsini

Latino Orsini starb im Jahre 1477, ein Spross des uralten römischen Geschlechtes, durch persönliche Würde und Autorität im Kardinalskollegium ausgezeichnet. Seinem energischen Auftreten soll es Sixtus IV. zu verdanken gehabt haben, dass er bei der Besitzergreifung des Lateran nicht gesteinigt wurde[3]). Schon im Jahre 1450 hatte Latino Kirche und Kloster von San Salvatore in Lauro gegründet[4]); hier wurde



Abb. 10 MONUMENT DES KARDINALS BARTOLOMEO ROVERELLA IN SAN CLEMENTE IN ROM

[1]) Reumont, Geschichte der Stadt Rom III p. 163.

[2]) Vgl. H. v. Tschudi, Giovanni Dalmata, im Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlung. IV. (1883) p. 184. Eine kurze Charakteristik Roverellas, der nacheinander die verantwortungsvollsten Geschäfte im Kardinalskollegium führte, findet sich bei Garimberto p. 404.

[3]) Panvinio, Vita di Sisto IV. in den Lebensbeschreibungen Platinas. Venezia 1685.

[4]) Forcella VII p. 82 n. 171. a. 1450: Latinus Cardinalis Ursinus

er nach seinem eigenen Wunsche unter dem Altar der Maria beigesetzt, aber kein Denkmal bezeichnet seine Ruhestätte. Denn hatte er lebend im Überfluss geschwelgt und durch den Reichtum und Glanz seines Hauses Anstoss erregt, so wollte er im Tode wenigstens ein Beispiel aller Demut sein[1]).



ABB. 11 DAS GRABMAL DES CRISTOFORO DELLA ROVERE IN S. MARIA DEL POPOLO IN ROM

Cristoforo della Rovere

Cristoforo della Rovere, Angelo Capranica, Giovanni Battista Mellini und Pietro Ferrici starben alle vier im Jahre 1478. Dem ersteren, der eben erst ins Kardinalskollegium aufgenommen war, setzte sein Bruder Domenico ein vielbewundertes Denkmal in S. Maria del Popolo, welches, ein Werk von Mino da Fiesole und Andrea Bregno, im architektonischen Aufbau der bestimmende Typus geworden ist für eine ganze Reihe späterer Monumente[2]) [Abb. 11]. Angelo Capranica ruht zusammen mit seinem berühmteren Bruder Domenico in einem würdigen Marmorschrein in S. Maria sopra Minerva[3]); das Denkmal, welches Pietro Mellini seinem Bruder in der Kapelle des Geschlechtes in S. Maria del Popolo gesetzt hat, ist zerstückelt[4]), aber Pietro Ferriccis Monument im Klosterhof von S. Maria sopra Minerva[5]) hat sich unversehrt

Angelo Capranica

G. Batt. Mellini

Pietro Ferricci

templum hoc erexit et dotavit. Die reiche Klosterbibliothek verbrannte i. J. 1527 im Sacco di Roma.

[1]) Palazzi, Fasti Cardinalium omnium, Venetiis 1703, Tom. II p. 282: Pompam abhorrens humanam mandavit ut eius cadaver minime Mausoleo exciperetur praedivite, sed subtus altare humaretur B. virginis in eadem ecclesia: ut qui vivens fastu tumidus splendore familiae et supellectilis scandalo fuerat, mortuus exemplum iaceret humilitatis.

[2]) A. Schmarsow, Meister Andrea (Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlg. IV [1883] p. 24). Ciaconi III p. 64.

[3]) Da hier der Skulpturenschmuck rein dekorativ gehalten ist, liegen für eine genaue Bestimmung der Schule keine Anhaltspunkte vor.

[4]) Inschrift bei Forcella I p. 322 n. 1205; bei Ciaconi III p. 62.

[5]) Bei Ciaconi III p. 57 die Grabschrift und einige andere Inschriften, welche sich auf den Kardinal beziehen. Garimberto p. 105 beschreibt ihn als einen würdigen und tüchtigen Prälaten.

erhalten. Hier sieht man wieder den Florentiner Mino und den Mailänder Andrea Bregno in gemeinschaftlicher Thätigkeit.

Bernardo Eroli

Der Kardinal von Spoleto, Bernardo Eroli, starb im April des Jahres 1479[1]). In Rom hat dieser Prälat, dessen Sittenreinheit und Gerechtigkeitssinn die Zeitgenossen rühmten[2]), keine Baudenkmäler hinterlassen, aber in Narni hat er ein Kloster, eine Kapelle und ein Krankenhaus gebaut, welche die Bewunderung des Kardinals von Pavia erregten[3]). Sein Grabmal arbeitete Giovanni Dalmata, Minos Gehülfe am Monument Pauls II., Bregnos Arbeitsgenosse am Denkmal Roverella. Ursprünglich stand dies Monument im rechten Querschiff der Petersbasilika, dann fand es vor der Chorkapelle Sixtus IV. seinen Platz, heute ruht es zerstückelt in der Nacht der vatikanischen Grotten[4]).

Antoniacomo Venereo

Wenige Monate nach dem Tode des Kardinals von Spoleto starb Antoniacomo Venereo, der Kardinal von Recanati, welcher wegen der freien Kritik, die er einmal an Sixtus IV. und dem Kardinal Pietro Riario geübt hatte, sich am päpstlichen Hofe geringer Gunst erfreute[5]). Niemand weiss, wer sein skulpturenreiches Monument in San Clemente gearbeitet hat, das sich durch die reich verzierten Halbsäulen mit den altchristlichen Kapitälen, auf denen der Architrav ruht, vor den Renaissance-Denkmälern in Rom auszeichnet.

Alle diese Männer waren schon gestorben, als Jakob von Volterra im Jahre 1482 das Verzeichnis der vierundzwanzig damals an der Kurie weilenden Kardinäle niederschrieb, um der Nachwelt dieses Zeugnis des unerhörten Glanzes des päpstlichen Hofes unter Sixtus IV. zu erhalten. Bessarion, Fortiguerra, Ammanati, Roverella, Capranica, Orsini, Eroli, Venereo, wie viele glänzende Namen! Wie viele Kraftnaturen, ehrfurchtgebietend noch im Tode, wenn wir die ausdrucksvollen Köpfe betrachten, thatkräftig im Handeln und erfolgreich im Vollbringen, wenn wir ihren gravitätischen Grabinschriften glauben wollen. Wer in St. Peter das Erzgrab Sixtus IV. betrachtet hat und wandert dann hinunter in die vatikanischen Grüfte, nach Santa Maria del Popolo, nach San Clemente, nach Santa Prassede, nach Santa Cecilia, dem tritt auf einmal ein ganzes Heldengeschlecht von Priestern vor die Augen: keine Hüter des Heiligtums, keine Beispiele von Frömmigkeit der Gesinnung und Reinheit der Sitten, aber thätige, kraftvolle, bedeutende Naturen, denen man allen den Spruch des Erzbischofs von Ragusa auf das Denkmal setzen kann:

Labor et gloria vita fuit, mors requies[6]).

[1]) Vgl. über sein Denkmal H. v. Tschudi, Giovanni Dalmata (Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlg. IV [1883] p. 181).

[2]) Garimberto p. 275.

[3]) Ciaconi II p. 1036.

[4]) Vgl. den architektonischen Aufbau nach Grimaldi bei J. Ciampini, De sacris aedificiis, Roma 1693, Tab. XXII, H. Die Skulpturen sind gestochen bei L. Dionysius, Sacrarum Vaticanae Basilicae cryptarum monumenta Tab. LXII, LXX, LXXVII, 2. Vgl. auch Torrigio, Le sacre grotte Vaticane p. 427, wo auch das Zeugnis Pius II. über Eroli abgedruckt ist: Erat moribus et doctrina insignis et iustitiae cultor.

[5]) Garimberto p. 291. Jacob von Volterra (Muratori XXIII p. 99) charakterisiert ihn wie folgt: Vir fuit acris ingenii, magnae solertiae, linguae liberae et intrepidi animi.

[6]) Kirche von Sant' Onofrio. Grabmal des Giovanni Sacco vom Jahre 1505. Forcella V p. 297 n. 827.

Aber so reich auch die Ernte gewesen war, welche der Tod im Kardinals-Kollegium Sixtus IV. in den ersten zehn Jahren seiner Regierung gehalten hatte, die hervorragendsten Männer, im guten und im bösen Sinne, waren i. J. 1482 fast alle noch am Leben; sie haben fast alle noch mit dem Papst den Triumph von Campomorto gefeiert, den Höhepunkt im politischen Leben Sixtus IV.

Wilhelm von Estouteville

Wilhelm von Estouteville, ein französischer Prälat, der sich königlicher Herkunft rühmen konnte, eröffnet in der Liste Volterras die Reihe als ältester Kardinalbischof[1]). Er war der reichste unter den Kirchenfürsten und zugleich der ehrwürdigste, denn er hatte schon unter Eugen IV. im Jahre 1439 den roten Hut erhalten. Achtunddreissig Jahre lang sass er im Kardinalskollegium und mehr als einmal schwebte die Tiara über seinem Haupt. Er weigerte sich einmal entschieden, als Gesandter Karls VII. von Frankreich nach Rom zu gehen, seiner hohen kirchlichen Würde eingedenk, die ihm nur gestattete, als päpstlicher Legat an fremden Höfen zu erscheinen[2]). Er überschüttete seinen Bischofssitz Rouen mit Stiftungen und Geschenken; in Italien befestigte er Frascati und baute Kirchen in Cori und Tolentino. Aber auch in Rom hat er Denkmäler wahrhaft königlicher Freigebigkeit hinterlassen. Vielleicht schon im Beginn der sechziger Jahre stiftete er das Ciborium über dem Hochaltar von S. Maria Maggiore[3]) [Abb. 12], ein Werk des Mino da Fiesole, der ebendort für denselben Kardinal auch einen Hieronymusaltar gearbeitet hat[4]). Fast acht-

Abb. 12 WILHELM VON ESTOUTEVILLE
FRAGMENT EINES TABERNAKELS
IN S. MARIA MAGGIORE IN ROM

[1]) Man findet bei Müntz III p. 39 f., p. 155, p. 285 ein sehr reiches Quellenmaterial über die Kunstthätigkeit Estoutevilles.

[2]) Garimberto p. 322.

[3]) Die Skulpturen sind heute im Chor und in der Sakristei an den Wänden eingemauert. Im Chor auf der Platte der Himmelfahrt Mariae ist Estouteville selbst dargestellt. Vgl. Gnoli, Le opere di Mino da Fiesole (Arch. stor. dell' arte III (1890) p. 91).

[4]) Der Hieronymusaltar wurde ebenfalls zerstückelt, und seine Reliefs werden heute im Museo artistico industriale aufbewahrt. Vgl. Arch. stor. dell' arte I p. 412. D. Gnoli lässt den Hieronymusaltar gleichzeitig mit dem Ciborium entstanden sein. Im Chor brachte Estouteville im Jahre 1474 zwei neue Ein-



Abb. 13 GIULIANO DELLA ROVERE
AUSSCHNITT AUS DEM FRESKO MELOZZOS
Heute in der vatikanischen Pinakothek

zigjährig, wurde Estouteville noch von seinem päpstlichen Herrn an die oberste Leitung des römischen Strassenbaues berufen[1]), und ein Jahr vorher, am 1. November 1479, hatte der Greis den Grundstein für den Neubau der Kirche des h. Augustin gelegt[2]). Giacomo da Pietrasanta und Sebastiano di Firenze haben das Werk schon im Jahre 1483 vollendet, und der Kardinal hat sich noch an der glänzenden Fassade freuen können, die seines Namens und seiner Werke Gedächtnis der Nachwelt überliefern sollte[3]).

Giuliano della Rovere

Giuliano della Rovere, welcher als Bischof von Ostia die Erbschaft Estoutevilles antrat, hat noch mehr für Rom gethan [Abb. 13]. Fast alle Kirchen und Klöster, heisst es von dem pfründenreichen Kardinal, die seiner Sorge anvertraut waren, hat er neu erbauen oder wiederherstellen lassen[4]). Das Portal und der Campanile der Kirche von Sant' Agnese[5]) an der Via Nomentana sind nur armselige Zeugen seiner unermüdlichen Bauthätigkeit, aber in der Apostelkirche, in S. Pietro in Vincoli hat sich mehr erhalten. Den Riesenkomplex von Palast und Kirche der Zwölf Apostel hatte schon Pietro Riario zu bauen und zu restaurieren begonnen, nach dessen Tode Giuliano della Rovere sofort die Fundamente ausbauen und das Angefangene vollenden liess[6]). An den Kapitälern der pfeiler-

gänge an: Gulielmus Episcopus Ostien. Cardinalis Estoutevilla archiepiscopus Rothomagensis archipresbyter huius basilicae MCCCCLXXIIII. Über die Malereien des Benozzo Gozzoli für Estouteville vgl. unten Abschnitt II Kap. IV.

[1]) Müntz III p. 182. Ciaconi II p. 913. Muratori III p. 1081 (Tod und Begräbnis).

[2]) Infessura (ed. Tommasini p. 85) und die Aufzeichnung eines Unbekannten im Archiv von Sant' Agostino (Repert. f. Kunstwissensch. 1881 p. 76) setzen die Grundsteinlegung der Kirche der eine auf den 1., der andere auf den 14. November 1479 an. Das Vollendungsdatum kann man noch heute an der Fassade lesen: Guillelmus de Estoutevilla episc. Ostien. card. Rothomagen. S. R. E. camerarius fecit 1483.

[3]) Eine Medaille von Estouteville bewahrt das k. Münzkabinett in Berlin. Abgebildet im Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlung. II (1881) Tav. XXIV n. 11.

[4]) Jakob von Volterra bei Muratori XXIII p. 107.

[5]) Forcella XI p. 350 n. 543: a. 1479. Jul. card. S. P. ad vinc. Sixti IIII. Pont. Max. nepos porticum ad aedes S. Agnetis vetustate collapsam restituit.

[6]) Schon Platina (Muratori III, 2 p. 1064) führt den Bau der Apostelkirche unter den bedeutendsten Schöpfungen Sixtus IV. auf: Aedificatur praeterea sua impensa apud Sanctos Apostolos, fornixque major, quem Tribunam vocant, mire fastigiatus ad Templi caput ducitur tanta cum arte, ut nulla Basilica Romae pro magnitudine futura sit augustior, si quod Julianus nepos mente concepit, etiam inchoavit, tandem perfecerit. Aus der Monographie Malvasias, Compendio

getragenen Vorhalle entdeckt man noch heute das Eichenlaub; und eine Reliquie vom Forum Trajans — einen Adler mit mächtig sich ausbreitenden Schwingen — hat der Nepot Sixtus IV. „aus soviel Ruinen“ hierher gerettet[1]). Ein ähnlicher Vorbau, in dessen Stil sich Mittelalter und Renaissance bekämpfen, ziert auch die Fassade von S. Pietro in Vincoli[2]). Wo Francesco della Rovere als Kardinal gewohnt, da galt es die Wiege all der Grösse des Geschlechtes zu schmücken. Über dem Portal und hoch oben an den Gewölben bezeugt das Rovere-Wappen die Fürsorge Giulianos, der auch die kunstvoll gearbeiteten Erzthüren gestiftet hat, die den Schrein des Hochaltars mit den Ketten Petri verschliessen[3]).

Oliviero Caraffa

Mitten in der marmorglänzenden Krypta des Domes von S. Gennaro in Neapel erblickt man die lebensgrosse Statue des Kardinals Oliviero Caraffa, wie er vor seinem Betschemel kniet, die gefalteten Hände auf ein offenes Buch gelegt, den Blick des Auges ernst und anbetend erhoben [Abb. 14]. Dies Werk eines unbekannten Meisters ist eine der schönsten Freistatuen der Renaissance; und der Dargestellte zählte einst unter die glänzendsten Erscheinungen am Hofe Sixtus IV. Erst in späteren Jahren hat der Erzbischof von Neapel den Sinn für grossartige Bauten und Stiftungen an den Tag gelegt; unter Sixtus IV. war ihm noch vorwiegend eine politische Rolle beschieden. Er führte als Legat die päpstliche Flotte gegen die Türken, er vermittelte zwischen Neapel und Rom, vor allem nach der Schlacht bei Campomorto; und er muss in der That einer der bedeutendsten Kirchenfürsten seiner Zeit gewesen sein, wenn noch Julius II. ihn als die stärkste Säule des apostolischen Stuhles rühmt und bekennt, dass er seinen Rat als den eines weisen und aufrichtigen Mannes in ernsten Angelegenheiten gerne gesucht habe[4]). In Rom, wo er das Dach von San Lorenzo wieder herstellen liess[5]), S. Maria in Araceli ausbaute und nach S. Pietro in Vincoli eine Orgel stiftete, hat er sich vor allem in der Caraffa-Kapelle in S. Maria sopra Minerva und im Klosterbau von S. Maria della Pace ein bleibendes Denkmal gesetzt. Aber

Abb. 14 • STATUE DES OLIVIERO CARAFFA • DOM VON SAN GENNARO IN NEAPEL

historico della Basilica de' S. dodici Apostoli di Roma, 1665, ist nicht viel zu lernen. Vgl. ferner Bonelli, Mem. stor. della Bas. Cost. dei SS. XII Apostoli di Roma, 1879. Alles übrige bei Müntz III p. 154.

[1]) Forcella II p. 227 n. 662: Tot ruinis servatam Jul. card. Sixti IIII. Pont. nepos hic statuit.

[2]) Müntz III p. 164.

[3]) Albertini, Mirabilia urbis Romae ed. Schmarsow p. 15.

[4]) Ciaconi II p. 1104. Palazzi II p. 336.

[5]) Ciaconi II p. 1101. Forcella XII p. 514 n. 575.

Filippino Lippi begann erst fünf Jahre nach dem Tode Sixtus IV. in der Minerva zu malen, und der berühmteste Klosterhof Bramantes in Rom ward, wie die Inschrift bezeugt, erst im Jahre 1504 vollendet.

Rodrigo Borgia, Marco Barbo, Stefano Nardini und Domenico della Rovere bewohnten und bauten unter Sixtus IV. die glänzendsten Paläste in Rom. Schon im Jahre 1462, als das Haupt des Apostels Andreas in feierlichem Aufzug in Rom eingeholt wurde, entzückte der Palast des Vizekanzlers alle Welt durch die Pracht seiner äusseren Ausstattung[1]; welch ein unerhörter Glanz sich im Innern entfaltete, hat zweiundzwanzig Jahre später Ascanio Sforza in einem Brief nach Mailand seinem Bruder Ludovico beschrieben[2]. Rodrigo Borgia ist auch als Papst noch vorwiegend darauf bedacht gewesen, die Kunst in den Dienst seiner persönlichen Bedürfnisse zu stellen; als Kardinal hat er sich nur durch eine fromme Stiftung ausgezeichnet. Den marmornen Aufsatz des Hochaltars von S. Maria del Popolo, den man heute in der Sakristei suchen muss, schmückt das Stierwappen des Kardinals, und niemand anders als Andrea Bregno arbeitete ihn als Rahmen um ein Madonnenbild des h. Lukas und vollendete sein Werk im Jahre 1473[3].

Rodrigo Borgia

Marco Barbo

Marco Barbo, welcher als ein würdiger und rechtschaffener Prälat gerühmt wird[4], sah sich nach der Thronbesteigung Sixtus IV. sofort vor zwei monumentale Aufgaben gestellt. Er hatte als Nepot die Ehrenpflicht, seinem Oheim, Paul II., ein Denkmal zu setzen und dann den riesigen Palast zu vollenden, der noch jetzt als Palazzo Venezia das Zeugnis seiner Abstammung verkündet. Das Paulsmonument, welches heute zerstückelt in den Vatikanischen Grotten liegt, wurde von Mino da Fiesole und Giovanni Dalmata gemeinsam ausgeführt und schon von Vasari als das figuren- und ornamentreichste Denkmal gepriesen, das bis dahin jemals einem Papst gesetzt worden war[5]. An Kirche und Palast von S. Marco haben Giacomo da Pietrasanta und Meo del Caprina bis zum Jahre 1472 gebaut[6], und diese hochgetürmten Steinmassen mit den mächtigen Zinnen und den wenig zahlreichen Fenstern gleichen mehr einer mittelalterlichen Burg als einem Renaissancepalast. Zum Schmuck der Kirche stiftete Marco Barbo auch den skulpturenreichen Altarschrein[7], wiederum ein gemeinsames Werk von Mino und Dalmata, das man in der halbdunklen Sakristei heute nur mühsam findet. Endlich bezeugt in S. Balbina draussen an den Thermen Caracallas noch heute eine Inschrift an einem Holzbalken der Decke, dass Marco Barbo im Jahre

[1]) Ciaconi II p. 991. Als Bischof von Porto liess Rodrigo Borgia auch den bischöflichen Palast daselbst restaurieren, wie noch sein Wappen über dem Eingang des verfallenen Palastes unweit von Ostia bezeugt.

[2]) Pastor III p. 876 (3. u. 4. Aufl.) Anhang n. 2.

[3]) Schmarsow, Meister Andrea (Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlung. IV (1883) p. 22).

[4]) Ciaconi II p. 1105. Palazzi II p. 343. Garimberto lib. III p. 278.

[5]) Vgl. Arch. stor. dell' arte III (1890). p. 175 ff.

[6]) Müntz II p. 49. R. Redtenbacher, Die Architektur der Italienischen Renaissance p. 146.

[7]) Arch. stor. dell' arte III p. 258. Wahrscheinlich entstanden damals auch im Auftrage desselben Kardinals die heute verschwundenen Gemälde Peruginos, von denen Vasari redet, ed. Milanesi III p. 579: In Roma medesimamente, in San Marco fece una storia di due Martiri allato al Sacramento; opera delle buone che egli facesse in Roma.

1487 diese Kirche restaurieren liess[1]). So baulustig waren damals diese geistlichen Herren, so unerschöpflich waren ihre Mittel, dass ein Marco Barbo schon am Grabmal seines Oheims arbeiten lassen konnte, als die Vollendung des Palazzo Venezia noch wie eine Riesenaufgabe vor ihm stand. Hatte doch das Quattrocento in Architektur und Skulptur bis dahin kaum etwas geleistet, was sich an monumentaler Würde und Grösse diesen beiden Unternehmungen an die Seite stellen liesse.

Auch der Palazzo del Governo Vecchio, welchen Stefano Nardini erbaute, trägt noch in der Gliederung der Fassade, in der wuchtigen Schwere der Kapitäler, auf welchen die Loggien des alten Hofes ruhen, ein mittelalterliches Gepräge. Hier starb der Held der Schlacht von Campomorto, Ruberto Malatesta. Stefano Nardini[2]), der Erzbischof von Mailand, von Paul II. um den Purpur betrogen, war erst von Sixtus IV. im zweiten Jahre seiner Regierung in das Kardinalskollegium aufgenommen worden; er muss den Bau seines glänzenden Palastes, dem heute Armut, Elend und Verfall den melancholischen Charakter geben, sofort nach seiner Erhebung in Angriff genommen haben, denn die Inschrift der Fassade bezeugt, dass das Werk schon im Jubiläumsjahre 1475 vollendet war[3]). Noch bei Lebzeiten hat dieser Kardinal seinen Palast einer öffentlichen Stiftung überwiesen[4]) und im Jahre 1483 in S. Maria in Trastevere auch als Zeugnis seiner frommen Gesinnung die heute als Sakristei benützte Kapelle gebaut, für welche wahrscheinlich einst Minos zierliches Ölschränkchen bestimmt war[5]), das man in der That ursprünglich hier in der Vorhalle eingemauert sah. Stefano Nardini

Residierte Giuliano della Rovere im Palast von S. Pietro in Vincoli, wo er dem König von Dänemark und dem Herzog von Urbino glänzende Gastfreundschaft gewähren konnte[6]), wo er aber in der Zahl seiner Dienerschaft,

[1]) Forcella VI p. 331 n. 1072. Das Kreuzigungsrelief in Santa Balbina, nach Gnoli (Arch. stor. dell' arte III (1890) p. 186) eine Arbeit aus der Schule Minos, schmückte einst einen von Pietro Barbo gestifteten Altar in St. Peter und wurde erst i. J. 1650 hierhergebracht. Vgl. Dionysius, Sacr. Vat. Basilicae cryptarum monumenta p. XVI in der Praefatio u. Erläuterung zu Tav. XXXVII p. 94.

[2]) Ciaconi III p. 48. Palazzi II p. 364. Garimberto p. 461.

[3]) Forcella XIII p. 171 n. 327:

Ste. Nardinus Car. Mediol. 1475.

[4]) Forcella XIII p. 172 n. 328: Salvatoris Lateran. piae hospitalitati et mansurae bonarum artium academiae Ste. Nardinus Car. Mediol. has aedes suo aere positas vivens dono dedit anno salutis MCCCC .....

[5]) Gnoli, Le opere di Mino da Fiesole im Arch. stor. dell' arte (1890) III p. 435 bezieht allerdings vermutungsweise einen Adler im unteren Compartimento des Tabernakels auf den Kardinal Aquifilo von Aquila. Doch ist dieser Adler, der uns auch sonst an Tabernakeln begegnet, ein rein dekoratives Element. Wo er als Wappen aufgefasst ist, wie am Ciborium des Meliadux Cicada in S. Giovanni de' Genovesi, erscheint er stilisiert in einem Wappenschilde. Über die Gemälde der Kapelle des Kardinals Nardini vgl. unten. Über sein Grabmal handelt Torrigio, Le sacre grotte Vaticane, Roma 1675, p. 287.

[6]) Platina, Vita Sixti IV. bei Muratori III, 2 p. 1058: At Julianus insigni moderatione usus familiares quoad fieri potuit modestos sibi deligit, raram supellectilem et dignitati suae convenientem sibi comparat, apparato modico in victu et vestitu utens, nisi suo recipere quempiam hospitio vel convivio oporteret: quod prae se tulit, dum et Regem Daciae cum Francisco Gonzaga Cardinali Mantuano laute recepit, dumque saepius Federicum Urbinatem comitem splendide ac magnifice hospitio suscipit.

in der Einrichtung und Führung des Haushaltes die massvolle Würde an den Tag legte, die ihn stets vor den übrigen Nepoten ausgezeichnet hat, so richteten sich die anderen Geschlechtsgenossen Sixtus IV. Pietro und Girolamo Riario, Raffaello Sansoni und Domenico della Rovere nicht weniger glänzend ein. Pietro Riario wurde nur durch den Tod verhindert, den Palast neben der Apostelkirche zu vollenden[1]), wo er Leonora von Aragon schon mit unerhörtem Gepränge empfangen konnte. Sein Bruder Girolamo hatte seine Residenz nicht weit von der Piazza Navona bei San Apollinare im heutigen Palazzo Altemps, wo man noch im Erdgeschoss das Wappen der Sforza und Riario finden wird. Ihr Neffe Raffaello, der noch unter Leo X. eine Rolle spielen sollte, hat zwar die weltberühmte Cancelleria erst ums Jahr 1486 begonnen, aber

Raffaello Riario



Abb. 15
DOMENICO DELLA ROVERE

MINIATUR AUS EINEM MISSALE DES MUSEO CIVICO IN TURIN

Ursprung und Entstehung bezeugt der Riesenbau noch heute vor aller Welt, wenn man das Wappen der zwei Roverepäpste an den Ecken der stolzen Fassade erblickt.[2]) Domenico della Rovere[3]) [Abb. 15] wurde erst nach dem Tode seines Bruders Christoforo im Anfang des Jahres 1478 in das heilige Kollegium aufgenommen. Besondere Verdienste zeichneten ihn damals noch nicht aus, aber sein wohlklingender Name hatte ihn der Gnade des Pontifex empfohlen, denn Domenico war ein echter Spross des alten piemontesischen Geschlechts der Della Rovere[4]). Schon im November des Jahre 1481 hatte Sixtus den Kardinal Domenico, der den Titel von S. Clemente führte, in seiner neuen Villa

Domenico della Rovere

[1]) Platina, Vita Sixti IV. bei Muratori III, 2 p. 1058.

[2]) D. Gnoli, La Cancelleria ed altri palazzi di Roma im Arch. stor. dell' arte V (1892) p. 177. Müntz III p. 33.

[3]) Ciaconi III p. 76. Palazzi II p. 387. Garimberto II p. 136.

[4]) Siehe das Urteil des Jakob von Volterra bei Muratori XXIII p. 131: Sola principis gratia illum extulit et bonum apud omnes nomen. Vgl. über die Bauthätigkeit dieses Kardinals auch Carlo Promis, Il duomo di Torino edificato tra gli anni 1490 e 1498 dall' Arcivescovo Cardinal Domenico della Rovere sui disegni del Fiorentino Baccio Pontelli. Ricerche storico-artistiche, Torino 1872, p. 19.

am Tiber unweit des Ponte Molle besuchen können[1]). Auch das Grabmal Cristoforos in S. Maria del Popolo, welches Domenico seinem Bruder setzen liess, wird damals schon vollendet gewesen sein[2]), und die Ausschmückung der neuen Familienkapelle mit Marmorarbeiten und Malereien hatte gewiss längst begonnen. Später wurde der Palast im Borgo in Angriff genommen, an dessen Fassade einst, von Pinturicchios Hand gemalt, das Wappen Sixtus IV. prangte[3]). Die Paläste der Borgia, der Riario, der Barbo, der Nardini mochten durch riesig aufgetürmte Mauermassen, durch glänzende Fassaden und vornehme Hofanlagen mächtiger wirken; in seiner eigenartigen Verbindung von Natur und Kunst, in dem malerischen Entwurf des Grundrisses, in der anmutigen Art, wie strenge architektonische Gesetze gemildert werden, ist die Residenz des Domenico della Rovere eine ganz einzigartige Schöpfung gewesen. Erst im Jahre 1490 war der Palast vollendet[4]), in welchem der hochsinnige Prälat den Künstlern eine Freistätte gewährte. Er diente in späteren Jahrhunderten als Archipresbyteriat[5]) und gehört heute den Pönitenziaren von St. Peter. Eine Ruine von schwermütiger Schönheit: die Treppen verfallen, die Säulengänge vermauert, das Wasser im Brunnen versiegt; aber wildwuchernder Epheu deckt die fallenden Mauern, und Orangen- und Citronen-Bäume tragen ihre goldenen Früchte in dem verlassenen Garten.

Wurde Graf Girolamo wegen seiner Habsucht gehasst, wurde Kardinal Giuliano wegen seiner Mässigkeit bewundert, wurde Domenico wegen seiner Freigebigkeit geliebt, so hat man an dem jüngsten der geistlichen Schwestersöhne Sixtus IV. die Armut gepriesen. In der That hat Girolamo Basso della Rovere[6]), der übrigens von Giuliano da San Gallo und Bramante die Casa Santa in Loreto neuerbauen liess[7]), in Rom nur seine Grabkapelle von Schülern Pinturicchios ausmalen lassen[8]), in welcher er aber niemals begraben worden ist. Denn Julius II., der ihn besonders lieb gehabt, hat diesem frommen und unbescholtenen Prälaten im Chor der Kirche von S. Maria del Popolo ein glänzendes Denkmal errichten lassen. Gegenüber ruht Ascanio Sforza in einem ebenso glänzenden Grab, das Julius II. seinem früheren Widersacher, vergangener Zwistigkeiten uneingedenk, zwei Jahre vorher gesetzt hatte. Reichtum und Armut, Glanz der Geburt und Dunkelheit der Herkunft ruhen hier

Girolamo Basso della Rovere

1) Jakob von Volterra, Diarium bei Muratori XXIII p. 156: Sub ortum die Jovis, qui evenit ad XV mensis novembris profectus est Pontifex animi relaxandi gratia ad villam Dominici Cardinalis Sancti Clementis, quam nuper supra ripam Tiberis a fundamentis aedificavit, paulo a Miletio (sic!) Ponte distantem, vicinamque fluentibus Aniensis.

2) Schmarsow, Pinturicchio in Rom p. 30.

3) Vasari ed. Milanesi III p. 497. Albertini, Mirabilia urbis Romae p. 31, giebt die heute verlorene Inschrift des Palastes:

Stet domus haec donec fluctus formica marinos
Ebibat et totum testudo perambulet orbem.

4) D. Gnoli, Nuovo accesso alla piazza di San Pietro in Roma im Arch. stor. dell' arte II (1889) p. 149, wo die von Gnoli entdeckte Inschrift so zu korrigieren ist: X P S 1490.

5) Garimberto p. 137.

6) Ciaconi III p. 64. Palazzi II p. 388. Garimberto p. 241. Ughelli, Italia sacra I p. 1223.

7) Redtenbacher p. 287. Müntz III p. 38.

8) Schmarsow, Pinturicchio in Rom p. 23.

einander gegenüber in gleich herrlichen Marmorschreinen, denn Andrea Sansovino hat auf das Monument des ahnenlosen Roverenepoten dieselbe Sorgfalt verwandt, wie auf das Denkmal des Mailänder Fürstensohnes.

Francesco Piccolomini

Von all den tüchtigen Männern, denen Pius II. den roten Hut gegeben hatte, waren im Jahre 1482 nur noch Francesco Piccolomini und Francesco Gonzaga am Leben und damals beide in Rom anwesend. Dem ersteren, der sich durch Kunstliebe, vornehme Bildung und Sittenstrenge auszeichnete, hatte Jakob von Volterra schon im Jahre 1480 das Pontifikat geweissagt[1]), das er im Jahre 1503 endlich erlangen sollte. In Siena, wo Michelangelo einen Altar für ihn arbeitete, wo Pinturicchio für ihn die Libreria ausmalte, hat dieser Kardinal seinem Geschlecht unvergängliche Ruhmesdenkmale gesetzt. In Rom hat sich noch in S. Saba über dem Triumphbogen der Apsis unter einer Darstellung der Verkündigung eine Inschrift erhalten, welche bezeugt, dass der Nepot Pius II. im Jahre 1463 das Dach der Kirche wieder herstellen liess[2]). Damals müssen auch die Freskomalereien entstanden sein, von denen in der halbverfallenen Kirche unter der herabgefallenen Tünche wieder geringe Spuren sichtbar geworden sind. Das Denkmal Pius III. muss man wie das seines Oheims heute in Sant' Andrea della Valle suchen; einst sah man beide in der alten Peterskirche an der Eingangswand im linken Seitenschiffe aufgestellt[3]).

Francesco Gonzaga

Francesco Gonzaga, der Sohn des Markgrafen von Mantua, war eine der vornehmsten Erscheinungen am päpstlichen Hof, aber ein durchaus weltlicher Herr, dem Spiel, der Jagd und den Frauen nur allzusehr ergeben[4]). Doch liess seine fürstliche Freigebigkeit seine Sittenlosigkeit milder beurteilen. Er hat sich auch als Legat von Bologna, wo er schon am 21. Oktober 1483 starb, durch energisches und kluges Auftreten wirkliche Verdienste um die Kirche erworben[5]). Sein Testament bezeugt seinen edlen Geschmack und seine Freude an allem Glanz des Lebens. Wie viele goldene und silberne Geräte, wie viele köstliche Teppiche, wie viele mit Miniaturen geschmückte Bücher und



Abb. 16 FRANCESCO GONZAGA VON MANTEGNA •• MANTUA. CAMERA DEGLI SPOSI ••

[1]) Muratori XXIII p. 126. Hier findet man auch eine eingehende und sehr günstige Charakteristik dieses Kardinals. Vgl. Garimberto p. 70.

[2]) Die Inschrift ist Müntz und anderen entgangen; sie findet sich aber schon bei Forcella XII p. 136 n. 178: Franciscus Cardinalis Senensis Pii pape II. nepos tectum huius sacre basil. vetustate consumptum propriis sumptib. restauravit A. D. MCCCCLXIII.

[3]) Dionysius I, Plan des Alpharano n. 84.

[4]) Ciaconi II p. 1067. Ughelli I p. 870. Palazzi II p. 329.

[5]) Garimberto p. 307. Schmarsow, Melozzo da Forli, Anhang p. 336, bringt zwei Zeugnisse über ihn von Gaspar Veronensis und vom Kardinal Ammanati.

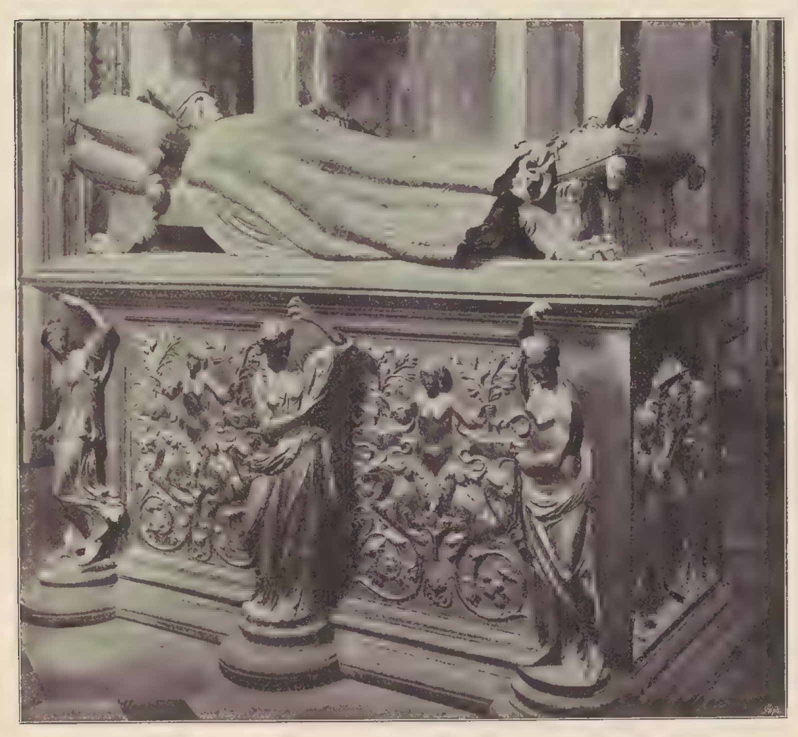


Abb. 17 GRABMAL DES KARDINALS BATTISTA ZENO IN SAN MARCO IN VENEDIG

antike Steine hatte dieser Kardinal seinen Erben zu vermachen[1])! Betrachten wir Mantegnas meisterhaftes Porträt des Francesco Gonzaga in Mantua in der Camera degli Sposi[2]) [Abb. 16], so finden wir in den feingeschnittenen und klugen, aber sinnlichen und kalten Zügen das Bild des ganz verweltlichten Kirchenfürsten wieder, dessen persönliche Bedürfnisse so mannigfaltig waren, dass ihm für die Förderung gemeinnütziger Zwecke Zeit und Mittel fehlten.

Wie viel monumentaler war die Hinterlassenschaft des Battista Zeno, des einzigen von den Nepoten und Kardinälen Pauls II., der in Bauten und Stiftungen mit Marco Barbo wetteifern konnte, gegen den er nur an politischer Bedeutung zurückstand. Der Charakter dieses Mannes, der in den Strassen Roms die Würde des Kirchenfürsten und die Pracht des venezianischen Nobile zur Schau trug, wird als gerecht und tüchtig, aber so herbe und unduldsam

Battista Zeno

[1]) Das Testament wurde publiziert von Müntz III p. 297. Vgl. ebendort p. 45.

[2]) Eine Medaille Francesco Gonzagas von Sperandio hat Yriarte publiziert in der Gazette des Beaux Arts 1894 (Juillet).

geschildert, dass er gelegentlich die Züchtigung unachtsamer Diener selbst übernommen haben soll[1]). Den Wissenschaften wenig zugethan, musste er sich von Ammanati in jüngeren Jahren die Mahnung gefallen lassen, fleissig zu studieren: denn all der Adel der Zeno vermöge nicht die Vorzüge einer gediegenen Bildung aufzuwiegen[2]). Bauten waren seine Leidenschaft, und man nannte fabelhafte Summen, die er allein in Venedig und Verona ausgegeben hatte[3]). In Venedig hat er San Francesco gegründet, in Verona San Zeno aufs glänzendste restauriert. Unter Sixtus IV. an der Kurie lebend, erbaute er sich im Borgo einen prächtigen Palast[4]) und als Erzpriester von St. Peter stiftete er rechts neben der Chorkapelle Sixtus IV. ein Oratorium, in welchem er seine Mutter beisetzen liess[5]). Schon dem willensstarken Roverepapst gegenüber hat der unerschrockene Kardinal die gefährdeten Interessen Venedigs im Jahre 1485 mit Nachdruck vertreten[6]); bei Alexander VI. wegen seines Freimutes in Ungnade gefallen, zog er sich nach Padua zurück, wo er im Jahre 1501 gestorben ist. In Venedig hat ihm dann die Dankbarkeit seiner Vaterstadt das stolze Ehrendenkmal errichtet, das man noch heute in der Capella Zeno in San Marco erblickt[7]) [Abb. 17]. Hier ruht auf hohem Marmorpostament, welches sechs Statuen der Tugenden schmücken, der Nepot Pauls II. in all der Pracht seiner kirchlichen Gewänder dem Hochaltar gerade gegenüber, wo man statt des Altargemäldes ein riesiges Erzbild sieht, die Madonna darstellend, das Kind im Schoss, die Apostelfürsten als Thronwächter zu beiden Seiten. Gewiss, vor diesem Erzbilde darf man sich sagen, es ruht hier der glänzendsten einer vom glänzenden Hofe Sixtus IV.

Giovanni Michiel

Giovanni Michiel, der Kardinal von St. Angelo, war mit Battista Zeno aufs engste befreundet und wie dieser ein Nepot Pauls II[8]). In Verona ist sein Andenken durch das skulpturengeschmückte Portal des erzbischöflichen Palastes erhalten; in Rom, wo er auch noch unter Sixtus IV., Innocenz VIII. und Alexander VI. meist an der Kurie lebte, sieht man sein glänzendes Marmordenkmal in San Marcello am Corso[9]). Durch seine Reichtümer zog er sich den Hass des Cesare Borgia zu, der seine Einkerkerung in die Engelsburg bewirkte. Dort liess ihn Alexander VI. durch einen ungetreuen Kämmerer im Jahre 1501 vergiften.

Pietro Foscari

Auch Pietro Foscari, der Neffe des Dogen Francesco, hatte schon von Paul II. den roten Hut erhalten, war aber noch nicht publiziert worden[10]). Trotz

[1]) Garimberto p. 488.
[2]) Ciaconi II p. 1113.
[3]) Palazzi II p. 353.
[4]) Die Stiftungsinschrift giebt Ciaconi II p. 1113.
[5]) Plan des Alfarano bei Dionysius I, p. Vgl. Torrigio, Le sacre grotte Vaticane p. 426. Ein einziges Fragment des Kapellenschmuckes findet man heute in den alten Grotten von St. Peter eingemauert. Es ist eine Marmorplatte mit dem Wappen des Kardinals und der Inschrift: Baptista Zenus Venetus Cardinalis S. Mariae in porticu MCCCCLXXXIIII. Die Kapelle wurde also erst im Todesjahr Sixtus IV. vollendet. Abgebildet bei Dionysius I Tab. LXI.
[6]) Garimberto p. 330.
[7]) Ughelli V p. 1064, wo auch die Grabinschrift gegeben ist.
[8]) Ciaconi II p. 1113. Palazzi II p. 344. Ughelli V p. 945.
[9]) Francesco Tosi, Raccolta di monumenti sacri e sepolcrali II Tav. XXXIX.
[10]) Jakob von Volterra (Muratori XXIII p. 120) sagt von ihm: Vir gravissimus et integerrimus et apud suos non minoris auctoritatis quam nobilitatis. Hic ab ordine Pronotariorum a Paulo II

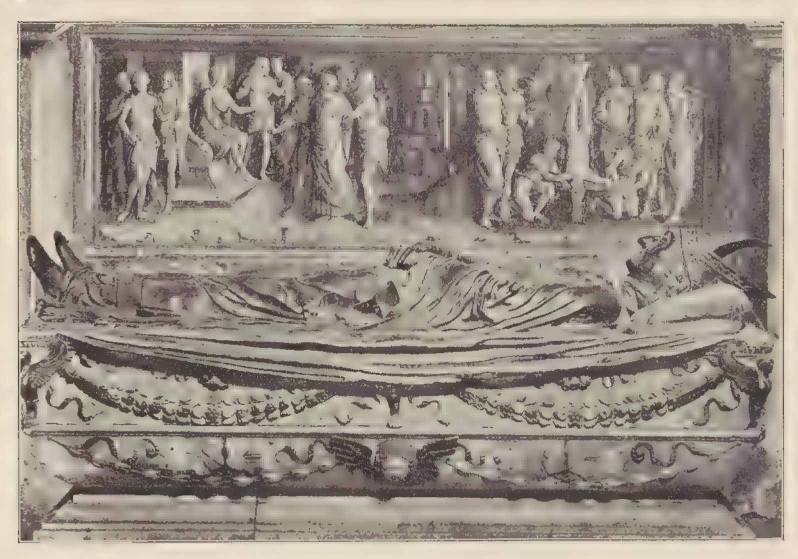


Abb. 18 GRABMAL DES PIETRO FOSCARI IN S. MARIA DEL POPOLO IN ROM

seiner vornehmen Abkunft, seines grossen Ansehens und seines unbescholtenen Charakters wurde er von Sixtus IV. erst im Jahre 1477 ins Kardinalskollegium aufgenommen. Er starb acht Jahre später in Viterbo und fand in Rom in S. Maria del Popolo sein Grab[1]). Neben ihm wurde im Jahre 1563 ein Geschlechtsgenosse, Girolamo Foscari, beigesetzt, mit dessen Namen dann fälschlich die Grabstatue des Pietro bezeichnet worden ist[2]). Ursprünglich stand sein glänzendes Marmorgrab mit der Erzstatue in der Kapelle von SS. Peter und Paul[3]), dann wurde es zerstückelt und im rechten Querschiff unter dem Grabmal Podocatharo aufgestellt[4]). Heute sieht man die Graburne allein mit der Bronze-

pontifice maximo ad cardinalatum fuerat assumtus . . . sed non publice enuntiatus, ut est moris: itaque multos annos ea dignitate fraudatus fuerat.

[1]) Ciaconi III p. 69. Palazzi II p. 396, wo auch zwei Porträte des Kardinals aufgeführt werden. Vgl. auch Burchard, Diarium ed. Thuasne I p. 152: Eadem die, circa horam secundam noctis, in civitate Urbevetana vel prope obiit Rmus. in Christo P. D. Petrus cardinalis Fuscarus, cuius anima requiescat in pace. Cadaver eius deinde translatum fuit ad Urbem et in ecclesia beate Marie de Populo in capella, quam ipse sibi construxerat, sepulture traditum.

[2]) Sowohl in der Beschreibung Albericis von S. Maria del Popolo (p. 47), wie in der Landuccis (p. 164 n. 11).

[3]) Alberici p. 14: qui si trova la capella delli principi delli Apostoli Pietro e Paolo, in cui è un bellissimo deposito di marmo con la statua bellissima di bronzo di M. R. Hieronymo Fuscaro.

[4]) Landucci p. 164 n. 11: sotto a questo (Grabmal des L. Podocatharo) perpendicolarmente vi è collocato il deposito di Girolamo Toscano (sic!) . . . e vi si vede la sua statua tutta di bronzo. Dagegen hat noch Schrader (Monument. Ital., Helmaestadii 1592, p. 159) die richtige Angabe: Petri Cardinalis Foscari Veneti aeneum. Vgl. Albertini, Mirabilia urbis Romae ed. Schmarsow p. 25.

statue des Kardinals darauf in der Kapelle des Girolamo Basso della Rovere, vielleicht das erste Meisterstück, durch welches sich Antonio Pollajuolo in Rom einen Namen machte, der ihn den Rovere und den Cibo für ihre Papstdenkmäler empfahl [Abb. 18].

Nichts kann über Tendenz und Charakter der Regierung Sixtus IV. so untrügliche Aufschlüsse geben, wie die Wahl seiner Kardinäle; hat er doch in acht Ernennungen nicht weniger als vierunddreisig Prälaten den roten Hut verliehen. Männer wie Bessarion, Roverella, Latino Orsini, Capranica, Eroli, Ammanati waren einer nach dem anderen dahingegangen. Wie wurden sie ersetzt? Francesco von Savona, der seinem Eifer für kirchliche Dinge und seiner Gelehrsamkeit die Tiara verdankte, hat als Papst diese Tugenden wenig gewürdigt und kaum einen einzigen Prälaten in das heilige Kollegium aufgenommen, der sich durch Frömmigkeit oder Gelehrsamkeit vor anderen empfohlen hätte. Es ist merkwürdig zu beobachten, wie der frühere Franziskaner-General das Papsttum mehr und mehr wie ein weltliches Fürstentum betrachtet, das es galt mit aller Machtfülle auszustatten. Der eigene Mangel des Geburtsadels wurde durch eine glänzende Dynastie zugedeckt; die Rovere und Riario traten nicht nur einer nach dem anderen in das heilige Kollegium ein, sie füllten bald auch die vornehmsten weltlichen Ämter der Militär- und Stadtverwaltung aus. Waren es nicht verwandtschaftliche Beziehungen, so bestimmten Rang und Reichtum des Prälaten, häufiger noch politische Interessen die Wahl des Pontifex.

Rücksichten auf die Könige von Frankreich und Neapel, auf Mailand, Venedig und auf die alten Feudalgeschlechter Roms führten unbedeutende Fürstenkreaturen und viele grosse weltliche Herren in den Senat der Kirche ein. Männer wie Domenico und Cristoforo della Rovere, wie Philippo de Levis, Giovanni Arcimboldo, Battista Cibo, der spätere Innocenz VIII., Giovanni von Aragon hatten überhaupt keine Verdienste aufzuweisen. Unter den Herren aus

Battista Savelli

römischem Adel, den Colonna, Conti, Orsini ragte nur Battista Savelli[1]) hervor durch die Tüchtigkeit seines Charakters und den jähen Wechsel seiner Schicksale. Er war wie Pietro Foscari schon von Paul II. designiert, aber noch nicht publiziert worden, und Sixtus IV. hat ihn neun Jahre lang auf den roten Hut warten lassen. Als Legat zeichnete er sich in Umbrien aus; in dem erbitterten Parteikampf der römischen Geschlechter in den letzten Jahren Sixtus IV. wurde er mit Giovanni Colonna zusammen am 2. Juni 1482 verhaftet und monatelang in der Engelsburg festgehalten. Dasselbe Schicksal traf ihn als erklärten Feind des Cesare Borgia unter Alexander VI., aber er wurde bald in Ehren befreit und starb achtzigjährig im Jahre 1498. Im Chor von Araceli sieht man noch heute in einem glänzenden Marmorschrein die Grabstatue des schicksalsreichen Mannes, ein Werk des Andrea Bregno oder seiner Schule, ausgezeichnet durch ruhigen Adel und Schärfe der Charakteristik [Abb. 19].

[1]) Jakob von Volterra giebt Lebensabriss und Charakteristik des Kardinals gelegentlich seiner Legation nach Umbrien. Muratori XXIII p. 116. Vgl. ferner Ciaconi III p. 79, wo auch die jetzt von dem Denkmal getrennt eingemauerte Grabschrift zu lesen ist. Palazzi II p. 425. Garimberto p. 75, p. 309, p. 373.



Abb. 19 GRABMAL DES BATTISTA SAVELLI IN S. MARIA IN ARACELI IN ROM

Der Spanier Auxias de Podio, ein erfahrener Theologe und Kirchenrechtsgelehrter[1]), erhielt allerdings von Sixtus IV. schon im Jahre 1473 den roten Hut, und ebenso verdankte Georg Costa die Kardinalswürde seinen Verdiensten allein. Wenig mehr als zehn Jahre später starb Podio in Rom und wurde in seiner Titelkirche, S. Sabina, beigesetzt. Sein skulpturenreiches Denkmal [Abb. 20] hält sich im architektonischen Aufbau streng an den ältesten Typus römischer Prälatengräber, den Esaias von Pisa[2]) im Denkmal Eugens IV. aufgestellt hatte und trägt auf dem Marmorsarkophag die sinnreiche Inschrift: Auxias de Podio

Ut moriens viveret
Vixit ut moriturus.

[1]) Jakob von Volterra (Muratori XXIII p. 118): Pontificii iuris et theologiae peritissimus habitus.
[2]) Das Denkmal Eugens IV. wurde aus der alten Petersbasilika in die Stiftung des Latino Orsini nach San Salvatore in Lauro übertragen, wo man es heute in dem verwahrlosten Kapitelsaal des Klosters suchen muss. Der Grabtypus des Esaias von Pisa mit allen seinen Varianten scheint im allgemeinen nur für Kardinäle üblich gewesen zu sein. Pietro Rocca, Erzbischof von Salerno († 1482), dessen glänzendes Grabmonument man heute in der Sakristei von S. Maria del Popolo sieht, besass nach Jakob von Volterra (Muratori XXIII p. 157 u. p. 180) die Autorität eines Kardinals, wenn ihm auch die Würde fehlte. Auch auf Meliadux Cicada († 1481), den vielgenannten Schatzmeister Sixtus IV., dessen Grabmal man in Trastevere in S. Giovanni de' Genovesi sieht, dürfte die Ausnahme Anwendung finden. Vgl. Müntz III p. 87 Anm. 4, wo sich folgender Eintrag aus den Intr. et Ex. Cam. 1483—84 im Arch. secr. Vat. sicherlich auf dies Grabmal bezieht: 1483, 2. Novembre de mandato facto die ultimo octobris flor. quinquaginta de bl. 75 pro flor. heredibus domini Meliaducis Cicale in deductionem eorum crediti numeratos Antonio scarpellino et sociis. Ein sonst unbekannter Meister Antonio mit seinen Gehilfen hat

Giorgio Costa



Abb. 20 GRABMAL DES AUXIAS DE PODIO IN SANTA SABINA IN ROM

Mehr als hundertjährig starb Costa im Jahre 1508 in Rom. Er hatte von Sixtus im Jahre 1476 den roten Hut erhalten auf Bitten des Königs Alphons von Portugal, der ihn aus niedrigstem Stande emporgehoben hatte[1]). Noch bei Lebzeiten im Jahre 1489 stiftete der greise Kardinal seiner Schutzheiligen Caterina eine marmorschimmernde Kapelle in S. Maria del Popolo, wo Pinturicchio die Lünetten gemalt hat[2]), und wo er sich selbst ein Grabmal [Abb. 21] mit der eigenen Statue errichten liess, das im architektonischen Aufbau weiter nichts ist, als eine Wiederholung des Monumentes des Cristoforo della Rovere. Aber gerade wenn man beobachtet, wie im Costagrabe die schönen Verhältnisse verloren gingen, die das Roveredenkmal auszeichnen, wenn man sieht, wie tief der innere Wert der Skulpturen gesunken ist, dann erst fühlt man sich zu der Behauptung berechtigt, dass unter Sixtus IV. auch die Skulptur der römischen Frührenaissance ihre Blüte erreicht hatte.

Das ist die glänzende Reihe der Kardinäle, die den Thron Sixtus IV. umgaben. Gerade weil sie meist so hoch geboren und so arg verweltlicht waren in ihren Interessen, weil sie, wie der Papst selbst, den Geist der Demut Christi längst vertauscht hatten mit dem ehrgeizigen Streben nach irdischer Machtfülle, weil sie die erste Forderung des Priestertums, die der Weltentsagung, kühn zurückgewiesen, konnten sie alle diese Denkmäler ihres Namens und ihrer Ver-

also mit aller Wahrscheinlichkeit dieses Grabmal und auch das Ölschränkchen ausgeführt, das in der linken Chorwand eingemauert ist. Die Grabmäler zweiter Ordnung, die unter Sixtus IV. oder wenig später entstanden, des Giovanni Brusati in San Clemente († 1477), des Raffaello della Rovere († 1477) in SS. Apostoli, des Giovanni Basso della Rovere († 1483) in S. Maria del Popolo, des Marcanton Albertoni († 1485) ebendort, stammen wahrscheinlich alle aus der Werkstätte der Mailänder Bregno und Capponi und zeichnen sich durch schöne Verhältnisse aus. Vgl. Arch. stor. dell' arte VI p. 85.

[1]) Ciaconi III p. 55. Palazzi II p. 372.

[2]) Schmarsow, Pinturicchio in Rom p. 28.

dienste gründen, die so merkwürdige Zeugen sind von den herrschenden Geistesströmungen der Frührenaissance. Mitten im Leben den Tod gleichsam vorauszunehmen, im glänzenden Palast den Gedanken an das enge Grab zur Richtschnur des Lebens und Handelns zu machen, ist vor Marc Aurel und nach ihm die ernste Wahl weniger erlesener Geister gewesen. Unter Sixtus IV. aber sehen wir auf einmal ein ganzes Geschlecht von Priestern einmütig bedacht, im Tode sich der Welt in gleichem Glanz zu zeigen wie im Leben. Gleichmütig führten diese Männer den Tod mitten in das Leben ein, das sie doch so fröhlich zu geniessen verstanden. Hofften sie der Vergessenheit zu entgehen und der Teilnahme der Nachwelt weniger entrückt zu sein, wenn sie sich ihre Grabdenkmäler als Schmuck ihrer Titelkirchen aufgestellt denken durften, mitten unter dem Volk, unter dem lebendigen Gedränge einer andächtigen Menge?

Unter den vierundzwanzig Kardinälen, die Jakob von Volterra im Jahre 1482 an der Kurie sah, giebt es in der That kaum fünf oder sechs, von denen man in Rom nicht irgendwo ein Denkmal sieht, und hatten Ammanati und Latino Orsini ausdrücklich bestimmt, ohne Marmorpracht, unbekannt, in dunkler Erde zu ruhen, so bestätigen solche Ausnahmen nur die Regel. Mehr aber noch als ihre Grabdenkmäler, mehr noch als ihre Porträtstatuen, erfüllen uns die Bauten und Stiftungen dieser Männer mit Bewunderung. Was haben damals ein Estouteville, ein Caraffa, ein Marco Barbo, ein Giuliano della Rovere, ja selbst ein Stefano Nardini, ein Latino Orsini, ein Domenico della Rovere für die Verschönerung Roms gethan, von ihren Gründungen in anderen Städten, in Rouen, in Neapel, in Venedig, in Mailand und Turin gar nicht zu reden! Sie haben nicht nur stolze Paläste gegründet für den reichsten Genuss des eigenen Daseins, sie haben nicht nur Rast- und Ruhmestempel errichtet für sich und die Geschlechtsgenossen: Kirchen und Klöster haben sie an allen Enden der Stadt erbaut und wiederhergestellt, Altäre haben sie mit



Abb. 21 GRABMAL DES GIORGIO COSTA IN S. MARIA DEL POPOLO IN ROM

marmornem Bildwerk geschmückt, Kirchenchöre und Kapellenwände mit Fresken ausmalen lassen. „Gewiss, es ist wahr“, rief Platina aus, der mit Erstaunen all das neue Leben in der alten Stadt sich regen sah, „das Volk ahmt das Vorbild seiner Fürsten nach. Denn in ganz Rom wird jetzt so viel gebaut, dass die Stadt in kurzem ein vollständig neues Gesicht haben wird, bleibt uns nur Sixtus am Leben erhalten[1])!“

Es war allerdings das Beispiel des Papstes, der unermüdlicher war, als der thätigste seiner Kardinäle, durch welches in den Römern der Sinn für monumentale Neubauten erweckt und gefördert worden ist. Dem alten Rovere ist nicht zu viel geschehen, wenn ihn noch heute eine Inschrift auf dem Kapitol als „Restaurator urbis“ preist; ihm ist Gerechtigkeit widerfahren, wenn noch heute sein Name, für alle Zeiten mit der erhabensten seiner Schöpfungen verbunden, über den ganzen Erdkreis getragen wird. Mag auch die Chorkapelle von St. Peter zu Grunde gegangen sein, mögen auch spätere Geschlechter die Vatikanische Bibliothek und das Spital von Santo Spirito vollständig umgestaltet haben, ein Denkmal seines Ruhms ist ihm noch heute unversehrt geblieben. Es ist die Sixtina! Die Palastkapelle im Vatikan ist der grosse Ruhmestempel des Papsttums der Renaissance, das gewaltige Monument der Roveredynastie, die Sixtus IV. gegründet und Julius II. fortgesetzt hat, und darum trägt sie noch heute mit Recht den Namen der Sixtinischen Kapelle, einen Namen, den man nur mit Ehrfurcht nennt, der allen denen teuer und heilig ist, die auch in der Kunst eine jener reinigenden und erhebenden Kräfte anerkennen wollen, welche die Herzen der Menschen erleuchten und beglücken.

[1]) Muratori III, 2 p. 1064: Verum est certe, quod dici solet, populos studia principum imitari: adeo enim ubique per Urbem aedificatur, ut brevi novam formam omnino sit habitura, si Sixto vivere contigerit.



WAPPEN DES GIROLAMO BASSO DELLA ROVERE AUS S. MARIA DEL POPOLO IN ROM

ABSCHNITT II

LITTERATUR UND KUNST

IN DEN JAHREN 1471—1481



ORNAMENT VON DER CANCELLATA DER KAPELLE SIXTUS IV.

KAPITEL I. DIE HUMANISTEN UNTER SIXTUS IV.

Wenige Monate nach dem Gastmahl, welches bei Francesco Diedo alle erlauchten Geister Roms zusammenführte, am 18. April des Jahres 1482, veranstaltete Demetrius von Lucca, der zweite Präfekt der Vaticana, eine Feier des Jahrestages des Todes seines Lehrers Platina in S. Maria Maggiore[1]). Alle Dichter und Gelehrten Roms waren geladen, und alle waren erschienen. Man hörte die Messe, beging die kirchlichen Ceremonien am Grab des Verstorbenen, und endlich bestieg Pomponius Laetus, das gelehrte Haupt der Akademie, die Kanzel und hielt eine Rede auf den Verfasser der Papstleben, voll von gewichtigen Sentenzen. Im Hause Platinas ganz in der Nähe aber hatte Demetrius inzwischen ein reiches Mahl herrichten lassen, wo sich die Geladenen versammelten, und wo zum Lobe Platinas die schönsten Verse recitiert wurden, die später gesammelt und herausgegeben worden sind. „Wer dies Buch liest", fügt der Chronist hinzu, „wird die Geister unserer Zeit allen Lobes und jeglicher Empfehlung für wert erachten."

Ein Jahr später, am 21. April 1483, versammelte sich derselbe Kreis von Litteraten aufs neue auf dem Esquilin in der Nähe des Hauses des Pomponius Laetus, den Geburtstag der Stadt Rom festlich zu begehen[2]). Wiederum ging erst ein Gottesdienst voraus, und dann begab man sich zum Mahl vor die Salvatorkapelle dicht daneben, wohin die Akademie alle Männer von Verdienst eingeladen hatte, unter denen sich auch sechs Bischöfe befanden. Bei Tisch verlas man feierlich die Privilegienurkunde, die Friedrich III. der Akademie gegeben hatte, und die jungen Dichter trugen ihre Verse vor.

Trotz des Stosseufzers des Jakob von Volterra, dass gelehrten Leuten keine Belohnungen, keine Ehren, keine Würden dargeboten würden[3]), sieht man dass die von Pomponius Laetus schon unter Paul II. gegründete Akademie sich nicht geringen Ansehens erfreute. Nach all den Bedrückungen und Verfolgungen durch den vorigen Papst schwelgte man in der „unglaublichen Freiheit", die Sixtus den Litteraten gestattete[4]); Männer von wirklichen Verdiensten wie Platina, Pomponius Laetus, Argyropulos sahen sich bald in sicheren, geehrten Stellungen an der neuen Bibliothek und an der Universität Roms. Allerdings

[1]) Jakob von Volterra bei Muratori XXIII p. 171.

[2]) Jakob von Volterra bei Muratori XXIII p. 185. Vgl. über die Häuser des Pomponio Leto und des Platina, welche neben einander lagen, Adinolfi, Roma nell' età di mezzo II p. 254.

[3]) Muratori XXIII p. 161: Sed nulla nunc doctis hominibus praemia; studiorum retributiones vel nullae vel parvae; honores et dignitates etiam parvae. Ideo in tanta temporum iniuria mirum admodum est emergere quempiam.

[4]) Pastor II p. 617. Hier ist der Ausdruck des Filelfo abgedruckt: et quod maximi omnium faciendum videtur mihi, incredibilis quaedam hic libertas est.

hatte der praktische Roverepapst den Sinn allein auf die Erneuerung Roms gerichtet; für die alte Stadt und ihre Trümmer beseelte ihn nichts von der Ehrfurcht oder gar Begeisterung, die damals alle Welt erfüllte[1]).

Pomponius Laetus

Pomponius Laetus [Abb. 24] soll beim Anblick neuentdeckter Antiken, der Herrlichkeit vergangener Zeiten eingedenk, in Thränen ausgebrochen sein; und in seinem Häuschen auf dem Esquilin, das mit antiken Fragmenten und Inschriften angefüllt war, wurden, wie sich die Römer zu erzählen wussten, dem Romulus Opfer dargebracht[2]). Er schrieb über römische Geschichte, römische Verfassung, römische Altertümer und gründete die Akademie, der er zugleich eine Heimstätte gewährte in seinem Hause, über dessen Eingang geschrieben stand: Sodalitium litteratorum. Ja, eine berühmte Inschrift in den Katakomben von San Callisto vom Jahre 1475 führt uns den Pomponius Laetus als Pontifex Maximus des merkwürdigen Kreises der Humanisten, zu denen sich auch Platina bekannte, vor die Augen[3]).

Johannes Argyropulos

Johannes Argyropulos[4]) [Abb. 25] siedelte bald nach der Thronbesteigung Sixtus IV. von Florenz nach Rom über, wo er bis in die ersten Jahre Innocenz VIII. als Professor des Griechischen mit grösstem Erfolg gewirkt hat. Sigismondo dei Conti[5]), der sonst wenig genug über die Begünstigung der Litteraten durch Sixtus zu sagen wusste, führt ihn allein neben Platina als einen besonderen Günstling des Papstes auf. Das berühmteste Werk des gelehrten Griechen — einzelne Übersetzungen aus den Schriften des Aristoteles — entstand allerdings schon in Florenz und wurden dem Piero de'Medici gewidmet[6]); aber der Glanz der römischen Universität wurde durch Argyropulos wesentlich gehoben, der zu den wenigen Gelehrten gehörte, die einen festen Gehalt bezogen[7]). Einer seiner Söhne, Isaak, begegnet uns noch lange nach dem Tode des Vaters in den Diarien der Ceremonienmeister. Er war ein tüchtiger Musikus und pflegte bei

[1]) Die Vollendung der schon unter Paul II. begonnenen Restaurationsarbeiten an der Reiterstatue Marc Aurels auf dem Lateransplatze und die Gründung des Kapitolinischen Museums, das ist fast alles, was Sixtus für antike Kunst gethan hat. Wie viele Tempel und Triumphbögen dagegen wurden niedergelegt, um für seine Neubauten Platz zu machen! Vgl. Müntz III p. 14—16.

[2]) Gerardi Joannis Vossii, De historicis latinis, Lugduni 1651, II p. 613. Dissertazioni Vossiane di Apostolo Zeno, Venezia 1753, II p. 232 ff. Girolamo Tiraboschi, Storia della letteratura Italiana, Roma 1784, Tom. VI, 2 p. 11 ff. Die Aufzählung der hauptsächlichsten Kirchen im modernen Rom, wie sie Pomponius Laetus in den Stationes Romanae giebt, hat besonderes Interesse. Abgedruckt bei Schrader, Monum. Italiae p. 218[I] bis 219.

[3]) Vgl. G. Lumbroso, Gli Academici nelle catacombe im Arch. della soc. Rom. XII p. 215 ff.

[4]) Tiraboschi, Storia della letteratura Italiana, Roma 1783, Tom. VI, 1 p. 299 ff.

[5]) Le storie I p. 206 und 263, Anm. 12.

[6]) In der Laurenziana in Florenz wird ein reich mit Miniaturen verziertes Exemplar des Aristoteles bewahrt. Auf dem ersten Blatt liest man die Aufschrift: Praefatio Johannis Argiropyli Bizantii in libros Aristotelis de interpretatione ad prestantissimum virum Petrum Medicem. Hier sieht man unter den berühmten Männern auch das Miniaturporträt des Griechen, dessen Bild in Rom auch in der Cancelleria gemalt war. Vgl. Schrader, Monumentorum Italiae libri IV p. 216[I].

[7]) Raffael Maffei, Com. Urb. lib. XXI p. 642: Argyropolus patria Constantinopolitanus, Florentiae diu professus plurimos docuit: inter quos Donatum Acciaiolum. Deinde Romae publico salario, ubi paulo post obiit relicto filio Isacio nobili musico. Aliquot Aristotelis libros convertit magis eleganter quam fideliter, cum in hoc philosopho haud aliter quam in sacris libris verbum verbo reddere oporteat.

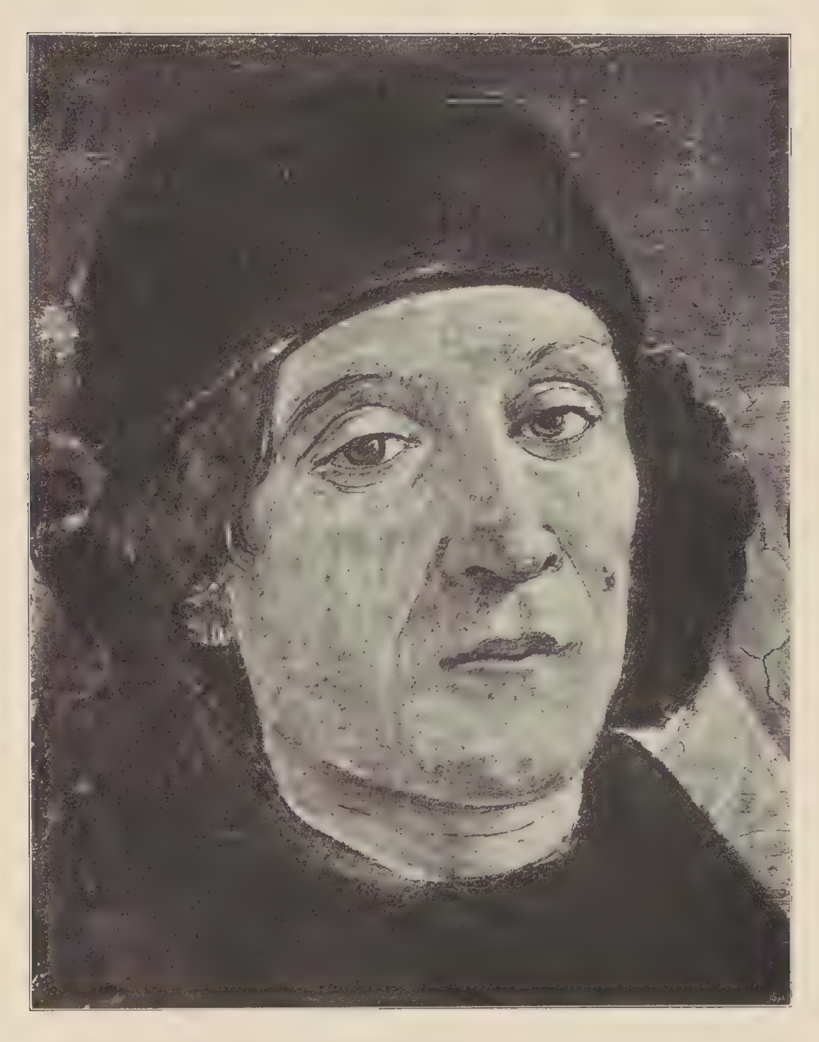


Abb. 24 POMPONIUS LAETUS ❧ PORTRÄT AUS SANDRO BOTTICELLIS BESTRAFUNG ❧ ❧ ❧ DER ROTTE KORAH IN DER SIXTINISCHEN KAPELLE ZU ROM ❧ ❧ ❧



Abb. 25 JOHANNES ARGYROPULOS ■ PORTRÄT AUS GHIRLANDAJOS BERUFUNG ■ ■ DER ERSTEN JÜNGER IN DER SIXTINISCHEN KAPELLE ZU ROM ■ ■

den Hausgottesdiensten im Vatikan das griechische Evangelium oder die Epistel zu singen[1]).

Theodor Gaza

Gegen einen anderen Übersetzer des Aristoteles, den Griechen Theodor Gaza, soll Sixtus sich so wenig freigebig erwiesen haben, dass der gekränkte Humanist eine ihm zu niedrig scheinende Belohnung in den Tiber warf[2]); gegen den gelehrten Bischof von Teramo, Gianantonio Campano[3]), der sich mit Platina und Pomponius in den Katakomben verewigte, hat er ohne Rücksicht auf die litterarischen Verdienste des Mannes einem persönlichem Rachegefühl freien Lauf gelassen. Nachdem sich Campano freimütig für die Bewohner von Città di Castello verwandt hatte, denen die päpstlichen Truppen bei einer Belagerung übel mitgespielt hatten, wurde er aus dem Kirchenstaate verbannt und beschloss seine Tage als Verbannter in Siena im Jahre 1477.

Gianantonio Campano

Trotzdem bedeuteten die Humanisten in Rom eine geistige Macht, die auch das Papsttum anerkennen musste. Sehen wir, was sich damals ein Filelfo[4]) an Schmähungen erlauben durfte, wenn seine Verdienste nicht genügend belohnt wurden, so begreifen wir, wie willkommen dem Roverepapst die Verherrlichungen eines Aurelio Brandolini[5]), eines Naldo Naldi[6]), oder gar die Lobsprüche eines Angelo Poliziano sein mussten[7]). Gelegentlich erlangten die Humanisten auch wohl hohe geistliche Würden und ertragreiche Pfründen und wurden selbst zu politischen Geschäften und verantwortungsvollen Missionen und Gesandtschaften benutzt[8]). Die römerstolzen Inschriften der „Unanimi antiquitatis amatores“, die sich in den Katakomben Roms verewigt haben, legen von dem Selbstbewusstsein dieser Männer das klarste Zeugnis ab; die Gedenkfeier Platinas, das Natale di Roma im Hause des Pomponius Laetus, vor allem aber das glänzende Gastmahl bei dem venezianischen Gesandten bezeugen das hohe Ansehen, dessen sich die Litteraten damals erfreuten, mögen uns auch heute ihre Leistungen als Dichter, Historiker und Erforscher des klassischen Altertums noch so gering erscheinen.

[1]) Jakob von Volterra bei Muratori XXIII, 1 p. 131: Epistola ab Isacio Argyropulo cubiculario cantatum est. Burchard, Diarium ed. Thuasne II p. 26, p. 65, p. 521.

[2]) Tiraboschi IV, 2 p. 139. Sigismondo dei Conti, Le storie I p. 206.

[3]) Tiraboschi VI, 2 p. 255. Ughelli I p. 369. Pastor II p. 616.

[4]) Gaspary, Geschichte der Ital. Litteratur II p. 111 ff.

[5]) Apostolo Zeno, Dissertazione Vossiane II p. 193. Müntz III p. 56.

[6]) A. Fabricius, Bibliotheca latina mediae et infimae aetatis, Patavii 1754, Tom. V p. 92. Cod. Corsinianus 45 C. 18 f., 113[r], 117, Oratio ad Sixtum IV.

[7]) Reumont III, 1 p. 359. [8]) Pastor II p. 615.



AUS DEM MISSALE DES DOMENICO DELLA ROVERE IN TURIN



ORNAMENT VOM GRABMAL DES GIROLAMO BASSO DELLA ROVERE IN S. MARIA DEL POPOLO

KAPITEL II • DIE ARCHITEKTEN SIXTUS IV.

Für den Nachruhm der wenig hervorragenden geistigen Führer am Ausgang des Quattrocento haben die Historiker Sixtus IV. gewissenhaft Sorge getragen. Von den Künstlern dagegen, die der alten Stadt ein neues noch jetzt erkennbares Gepräge gaben, deren Werke wir den Schöpfungen der Griechen an die Seite stellen, von all' den Architekten, Bildhauern und Malern, die damals in den Kirchen und Palästen Roms unablässig thätig waren, wissen Platina und Jakob von Volterra, Infessura und Sigismondo dei Conti nichts zu sagen. Sie preisen wohl im allgemeinen die Bauthätigkeit des Papstes und die Herrlichkeit der neuen Stadt, aber sie wissen so wenig von den Künstlern selbst zu berichten, wie sie sich des Wertes ihrer Schöpfungen bewusst sind. Kein Zweifel! Die soziale Stellung aller dieser Männer, deren Werke wir jetzt mit Ehrfurcht und Bewunderung betrachten, nach deren Namen und Lebensumständen wir so unermüdlich forschen, war, wie auch im Altertum, unendlich viel bescheidener, als die der Litteraten, deren Bücher heute kein Mensch mehr liest. Die ersteren gingen in ihren Werken auf und unter, die letzteren waren nur zu sehr darauf bedacht, ihre Verdienste und ihre Namen der Mitwelt und Nachwelt zu preisen.

Baccio Pontelli

Zahllose Künstler jeder Gattung sind damals im Ruhmesdienste des Rovere-Papstes thätig gewesen. Aber wie wenig greifbare Gestalten treten aus der dichtgedrängten Schar der Architekten hervor, die Sixtus in Rom beschäftigt hat! Vasari nennt nur den Baccio Pontelli und reicht seinem Landsmann den vollen Ruhmeskranz, Rom unter den Rovere neu erbaut zu haben[1]). Aber der Florentiner Architekt trat überhaupt erst nach dem Tode des Herzogs Federigo von Urbino im Jahre 1482 in päpstliche Dienste[2]); er inspizierte im Jahre 1483 die Festungsarbeiten des Giovannino de' Dolci in Civitavecchia, wo er ein Jahr darauf selbst die Leitung der Bauten übernahm[3]). Auch unter Innocenz VIII. begegnet uns Baccio Pontelli, der inzwischen unter die Hofbeamten des Papstes aufgenommen war, meistens ausserhalb Roms mit dem Bau kleiner Schlösser und Festungen beschäftigt[4]).

Giacomo da Pietrasanta

Giacomo da Pietrasanta, der unter Nikolaus V. in Rom zu arbeiten begann, unter Pius II. an der Benediktionskanzel, unter Paul II. am Palast

[1]) Ed. Milanesi II p. 652.
[2]) Vgl. den Kommentar zum Leben des Baccio Pontelli von Milanesi II p. 655 ff.
[3]) Müntz III p. 75 und p. 76.
[4]) Müntz, Les arts à la cour des papes Innocent VIII, Alexandre VI, Pie III (1484 bis 1503), Paris 1898, IV p. 47.

von San Marco beschäftigt war, wurde von Sixtus IV. schon im Juni 1472 nach Assisi gesandt, mit dem Florentiner Bernardo di Lorenzo, Basilika und Kloster des h. Franziskus zu inspizieren[1]). Ob ihm hier auch die Ausführung der grossartigen Restaurationsarbeiten übertragen wurde, die Vasari wiederum dem Pontelli zuschreibt, erfahren wir nicht; wohl aber verbindet sich der Name des Giacomo da Pietrasanta mit der vornehmsten Stiftung Estoutevilles in Rom, Sant' Agostino. Er hat in Gemeinschaft mit einem Meister Sebastiano von Florenz den Bau dieser Kirche im November 1479 begonnen und binnen drei Jahren glücklich zu Ende geführt[2]). Unter Innocenz VIII. sollte sich dieser Meister durch den Bau des Belvedere noch viel grösseren Ruhm erwerben[3]). Sein Landsmann Lorenzo da Pietrasanta trat wahrscheinlich erst im Jahre 1477 in die Dienste Sixtus IV. unter dem Titel „Carpentarius palatii apostolici"; ihm wurde im Hafenbau von Civitavecchia eine monumentale Aufgabe zugewiesen, die ihn vom Jahre 1481 ab unausgesetzt beschäftigt hat[4]).

Meo del Caprina

Toskaner, wie die übrigen, war auch Meo del Caprina, der im Jahre 1467 unter Paul II. an Kirche und Palast von San Marco beschäftigt war, dann völlig unserem Blick entschwindet und erst im Jahre 1492 wieder im Dienst des Kardinals Domenico della Rovere als leitender Baumeister der Kathedrale von Turin erscheint[5]). Der Stil der Fassade dieser Kirche und die Beziehungen zum Nepoten Sixtus IV. haben die Annahme wahrscheinlich gemacht, dass Meo del Caprina auch S. Maria del Popolo und den Palast des Roverenepoten im Borgo gebaut hat, der eben damals vollendet war.

Giovannino de' Dolci

Alle seine Landsleute aber hat Giovannino di Pietro de' Dolci überragt, der wie Giacomo da Pietrasanta schon unter Nikolaus V. in Rom zu arbeiten begonnen hatte[6]). Unter Pius II. scheint er die Ausführung aller Holzarbeiten im päpstlichen Palast übernommen und überwacht zu haben, der Mobilien, der mit Intarsien verzierten Thüren und der kunstvoll gearbeiteten Kassettendecken; er war der „Carpentarius", der „Magister lignaminis", der „Tarsiator" Sr. Heiligkeit[7]). Erst unter Paul II. aber begegnet uns der vielseitige Meister als Architekt an den Bauten von San Marco und des Vatikans; er erhält den Titel „Soprastante delle fabriche" und einen Gehalt von acht Dukaten monatlich[8]). Als Paul II. starb, schuldete ihm die päpstliche Rechnungskammer die bedeutende Summe von 757 Dukaten. Unter Sixtus IV. hat Giovannino nicht nur seine Stellung behauptet, er muss sogar bald der Lieblingsarchitekt des neuen Papstes gewesen sein, der ihm mit allen übrigen Arbeiten auch den Bau seiner Palastkapelle übertrug[9]).

Gratiadei da Brescia

Neben all den tüchtigen Florentiner Architekten haben sich schon früh zahlreiche Lombarden behauptet. Aber was nützen uns ihre Namen, wenn wir mit diesen fast niemals klare Begriffe ihrer Werke verbinden können? Eigentlich erhalten wir nur von der Thätigkeit des Gratiadei da Brescia[10])

[1]) Müntz III p. 72 und p. 208. Pietrasanta liegt in der Nähe von Lucca.
[2]) Müntz III p. 73. [3]) Müntz IV p. 77. [4]) Müntz III p. 74 und 75.
[5]) Vasari ed. Milanesi II p. 662. Müntz III p. 71. [6]) Müntz I p. 86.
[7]) Müntz I p. 240. [8]) Müntz II p. 17.
[9]) Weiteres über Giovannino de' Dolci siehe unten.
[10]) Müntz III p. 79 und 80.

ein Bild, wenn wir hören, dass er im Jahre 1471 mit fünf Genossen am Palast von S. Pietro in Vincoli arbeitete, im Jahre 1480 für Platina und seine Kollegen eine Wohnung im Vatikan herrichtete und die Restauration des Daches der Peterskirche leitete. Seine Landsleute treten fast immer als einfache „Muratori“ auf und haben es nur selten weiter gebracht, während die begabteren Florentiner sich meistens aus niedrigstem Handwerkerstande zu Bauleitern, Werkmeistern und Kommissarien emporschwangen. Wirklich beherrschende Persönlichkeiten aber, wie ein Leon Battista Alberti, der im Anfang der Regierung Sixtus IV. in Rom gestorben ist[1]), treten unter den Architekten des Roverepapstes überhaupt nicht mehr auf, nachdem einmal der Ruhmeskranz des Baccio Pontelli entblättert ist. Es wurden auch so gewaltige Werke weder geplant noch geschaffen, wie ein Neubau des vatikanischen Palastes unter Nicolaus V., wie die Stadt Pienza von Pius II. oder der Palast von San Marco Pauls II. Der Minorit auf dem Papstthron fasste überall die praktischen Zwecke ins Auge, und seine Pläne waren darauf angelegt, alle noch von ihm selbst verwirklicht zu werden. Schon weil er Eile hatte, sehen wir meistens mehrere Baumeister an einem Werke thätig: Giacomo da Pietrasanta wurde mit Bernardo di Lorenzo zur Inspektion nach Assisi gesandt; die Restauration der Fontana Trevi leiteten gemeinsam die Brüder Salvato und Egidio de Toccho[2]); Giovanni de' Dolci arbeitete zusammen mit Domenico di Francesco, mit seinem Bruder Marco und mit Baccio Pontelli. Ein rastloses, gleichmässig bewegtes Schaffen tüchtiger, strebsamer Männer ohne viel Genialität charakterisiert das Wesen der Architektur unter Sixtus IV., soweit das Studium der wenigen erhaltenen Bauwerke, der lückenhaften und lakonischen Dokumente überhaupt schon ein abschliessendes Urteil gestattet. Müssen wir doch auch nach den neuesten Forschungen noch bekennen, dass wir fast alle die Restaurationsarbeiten an den Kirchen Roms zum Jubiläumsjahr 1475, die Neubauten der Chorkapelle von St. Peter, der Kirchen von S. Maria del Popolo und von S. Maria della Pace, ja selbst die monumentale Neugründung des Spitals von Santo Spirito mit völliger Sicherheit mit keinem der eben genannten Namen verbinden können, mögen auch die Pietrasanta, Giovannino de' Dolci und vor allem Meo del Caprina auf diese Ruhmestitel berechtigte Ansprüche haben.

[1]) Müntz III p. 78. [2]) Müntz III p. 174.



ORNAMENT VOM SATRI-DENKMAL IN SAN OMOBONO IN ROM

KAPITEL III • DIE BILDHAUER SIXTUS IV.

Nichts könnte besser die lebendige Wechselbeziehung, den geheimnisvollen Zug bezeichnen, der während der ganzen Renaissance die grossen Meister Toscanas mit unwiderstehlicher Kraft nach Rom trieb, als der Grabspruch eines Florentiner Bildhauers Lorenzo, den man noch im XVI. Jahrhundert in der alten Peterskirche las:

Lieg ich begraben in Rom, so schenkte Florenz mir das Leben,
Wünsche Geburt dir und Grab niemals an anderer Statt[1]).

Kann man doch unter den Florentiner Architekten, Bildhauern und Malern kaum einen einzigen nennen, der nicht in Rom gelebt und gearbeitet hätte, und wie viele fanden hier wie Meister Lorenzo ihr Grab: Fra Angelico in der Minerva, Giovannino de' Dolci in S. Francesca Romana, die beiden Pollajuolo in S. Pietro in Vincoli. Hat sich doch auch Michelangelo mit seiner glühenden Heimatsliebe, mit seinem ausgeprägten Familiensinn trotz aller Bitten und Versprechungen nicht mehr entschliessen können, im Alter den römischen Boden preiszugeben, der die herrlichsten Früchte seines Lebens gezeitigt hatte.

Von Architekten aus Florenz die Pläne entwerfen, die Bauten ausführen zu lassen, war längst Tradition am päpstlichen Hof, und Sixtus IV. hat nur die Männer im Dienst behalten, die vor ihm Nikolaus V. und Paul II. beschäftigt hatten. Aber auch die Bildhauer der Arnostadt waren seit Donatello am Tiber heimisch, und Mino da Fiesole[2]), das Haupt der Florentiner Werkstätte, ist unter Sixtus IV. nicht zum erstenmal nach Rom gezogen. Er hatte ja schon mit Paolo Romano zusammen das Giebelrelief von San Giacomo degli Spagnuoli gearbeitet und sich durch das Ciborium Estoutevilles in S. Maria Maggiore längst einen Namen gemacht. Dauernden Aufenthalt nahm er in Rom allerdings erst unter dem Roverepapst, durch Marco Barbo berufen, mit Giovanni Dalmata zusammen das Riesendenkmal Pauls II. auszuführen, das, wenn wir Vasari glauben dürfen, in zwei Jahren vollendet worden ist. Wahrscheinlich früher schon arbeitete er die Büste Pauls II. im Palast von San Marco, und wenig später das Tabernakel in der Kirche nebenan, wo er sich wiederum mit Giovanni Dalmata in die Arbeit geteilt hat. Die nächsten Jahre sehen wir den vielbeschäftigten Meister mit lombardischen Künstlern an Prälatengräbern thätig, wo ihm fast immer die Ausführung der Madonnenbilder übertragen wird. Schon dieser Umstand charakterisiert Bedeutung und Wesen von Minos Kunst, der sich nur ungern an grösseren Kompositionen versucht hat, aber in Einzelfiguren so vortrefflich eine gewinnende, wenn auch leicht manierierte Formensprache mit heiterer Anmut zu verbinden versteht. Am Grabmal Fortiguerra

Mino da Fiesole

[1]) Laur. Schrader, Monumentorum Italiae libri IV p. 171[r].
Laurentii Florentini sculptoris.
Roma mihi tumulum tribuit, Florentia vitam,
Nemo alio vellet nasci et obire loco.
Der Grabspruch entstand in der That schon im Quattrocento. Man las ihn auch in der Begräbniskirche der Florentiner in Rom, in S. Maria sopra Minerva, und zwar auf dem Grabe des im Jahre 1469 verstorbenen Nicolao Strozzi. Forcella I p. 419, giebt den Spruch mit geringen Abweichungen.

[2]) Vgl. Müntz III p. 84. Dom. Gnoli, Le opere di Mino da Fiesole in Roma im Arch. stor. dell' arte II (1889) p. 455, III p. 89, 175, 258, 424.

(† 1473) in Santa Cecilia sind das Relief der Maria mit dem segnenden Kinde und die scharf charakterisierte Statue des Kardinals von seiner Hand; am Monument des Pietro Riario († 1474) hat er wiederum die thronende Madonna und die vier Heiligen in den das Gebälk tragenden Pfeilern ausgeführt. Aus Minos Werkstatt ging jedenfalls das Grabmal Ammanatis († 1479) in Sant' Agostino hervor; und am Monument des Cristoforo della Rovere († 1478) hat er wenigstens das Medaillon mit Maria und dem Kinde gearbeitet, eine der liebens-



Abb. 29 DAS GRABMAL TORNABUONI VON MINO DA FIESOLE
**** IN S. MARIA SOPRA MINERVA IN ROM ****

würdigsten Madonnenschilderungen, die ihm überhaupt gelungen ist. In diesen Jahren entstanden auch die Kapellenschranken in der Sixtinischen Kapelle, wo wir in den Roverewappen so deutlich den Stil des Mino von dem des Dalmata unterscheiden lernen. Endlich sind noch die Madonnenreliefs am Grabmal Ferricci im Hof von S. Maria sopra Minerva, im Spital von San Giovanni in Laterano und in der Sakristei von Santa Cecilia Arbeiten Minos oder seiner Schule, der um 1480 mit dem Grabmal des Francesco Tornabuoni [Abb. 29] in S. Maria sopra Minerva seine Thätigkeit in Rom beschlossen hat. Hier am

Monument des Florentiner Patrizierkindes hat der Meister aus Florenz seine Abstammung schärfer betont als in irgend einem anderen seiner Werke in Rom. Nicht nur der Aufbau des in flachem Reliefstil gearbeiteten Denkmales ist ungewöhnlich: die Dekoration des von zwei Sphinxen getragenen Sarkophages geht direkt auf das Grabmal Marzuppinis in S. Croce in Florenz zurück.

Giovanni Dalmata

Der tüchtigste Gehülfe Minos, Giovanni Dalmata[1]), steht zu Zeiten so völlig unter dem Einfluss seines Meisters, dass man sich versucht fühlt, ihn ganz unter die Florentiner zu rechnen. Gleichfalls schon unter Paul II. in Rom beschäftigt, hat er am Palazzo Venezia zwei Reliefs mit dem Barbowappen gemeisselt und am Denkmal Tebaldi († 1466) in der Minerva die Grabstatue des Kardinals und den Apostel Jakobus ausgeführt. In seiner Ausdrucksweise, besonders in jüngeren Jahren, vermisst man die schöne Harmonie von Wollen und Vollbringen, aber er versöhnt durch die Tiefe und Echtheit einer fast nordischen Empfindungsweise; seine Arbeiten scheinen fast alle unvollendet, und der Widerstand des Materials ist nur selten gebrochen. Immer stehen wir vor seinen Werken unter dem Eindruck einer unendlich gewissenhaft schaffenden, aber auch unendlich mühsam gestaltenden Kraft, woraus es sich von selbst erklärt, dass seine Werke in Rom verhältnismässig selten sind. Im Dienst des Marco Barbo, der ungeduldig war, das Grabmal seines Ohms vollendet zu sehen, hat er noch am schnellsten gearbeitet und hier in der Figur der Spes ein Meisterstück geschaffen, das er voll Selbstgefühls mit seinem Namen bezeichnet hat. In derselben Gemeinschaft mit Mino arbeitete er für denselben Kardinal das Tabernakel von San Marco, während er wenig später am Grabmal Roverella († 1476) als Genosse des Andrea Bregno erscheint, mit dem er zehn Jahre früher das Grabmal Tebaldi gearbeitet hatte. Fragmente in einem Seiteneingang von Sant' Agostino lassen sich heute nicht mehr mit irgend einem Monument in Verbindung bringen, und zerstückelt sind endlich auch die Skulpturen vom Grabmal des 1479 verstorbenen Kardinals von Spoleto, das, wie das Monument Pauls II., in den vatikanischen Grotten begraben liegt.

Andrea del Verrochio

Können wir die Gegenwart Minos und Dalmatas in Rom zur Zeit Sixtus IV. an ihren Werken fast ein Jahrzehnt verfolgen, so scheinen Männer wie Andrea del Verrocchio und Antonio Pollajuolo hier nur vorübergehend Beschäftigung gefunden zu haben. Als die Gemahlin des Bankhalters der Medicäer in Rom, Giovanni Tornabuoni, im Jahre 1477 im Wochenbett starb, erhielt Andrea del Verrocchio den Auftrag, ihr ein Denkmal zu meisseln, das nach Vasari in der Minerva aufgestellt worden wäre. Aber der Umstand, dass des Monumentes in der Minerva niemals Erwähnung geschieht, und dass das einzig ausgeführte Reliefstück noch heute in Florenz bewahrt wird, zwingt fast zu der Annahme, dass Verrocchio die Arbeit in Florenz begonnen und niemals zu Ende geführt hat[2]). Ebenso dunkel ist das Geschick der silbernen Geräte, die Verrocchio im Auftrage des Papstes mit anderen Meistern für die neue Palastkapelle ausgeführt haben soll. Jedenfalls hat er keine einzige der zwölf Apostelstatuen

[1]) Vgl. H. v. Tschudi, Giovanni Dalmata im Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlg. IV (1883) p. 169.

[2]) Alfred von Reumont, Il monumento Tornabuoni del Verrocchio im Giornale di erudizione artistica II (1873) p. 167.

gearbeitet, welche sich Vasari[1]) wohl nur desshalb für Sixtus IV. ausgeführt dachte, weil alle am Postament mit dem Rovere-Wappen geschmückt waren.

Antonio und Pietro Pollajuolo

Nachdem man Antonio und Pietro Pollajuolo die Autorschaft des Bronzeschreines der Ketten Petri abgesprochen hat[2]), den Sixtus IV. und sein Neffe Giuliano im Jahre 1477 gemeinschaftlich nach San Pietro in Vincoli gestiftet haben [Abb. 30], lässt sich für den Aufenthalt der beiden Brüder in Rom vor dem Tode Sixtus IV. ein direktes Zeugnis nicht mehr beibringen. Wir wissen überdies, dass Antonio am Silberaltar von San Giovanni in Florenz beschäftigt war, der erst im Jahre 1480 vollendet wurde. Jedenfalls muss sein Name in Rom einen guten Klang gehabt haben, wenn ihm Giuliano della Rovere sofort nach dem Tode des Papstes den Bronzeguss seines monumentalen Grabdenkmales übertrug. Vor ihm schon war in der ewigen Stadt ein anderer Pollajuolo aufgetreten, Matteo mit Namen, ein Bruder Cronacas, der einige Apostelstatuen ausgeführt hat am Ciborium Sixtus IV. über dem Hochaltar von St. Peter, das der Papst auf Anregung des Giovanni Battista Mellini wahrscheinlich für das Jubeljahr 1475 gestiftet hat[3]).

Die Existenz einer grossen lombardischen Schule, welche wie in der Architektur so auch in der Skulptur damals mit den Florentinern in Rom thätig gewesen ist, blieb bis heute fast völlig unbekannt. Und doch lag die römische Grabskulptur, welche unter dem ersten Roverepapst die höchste Blüte erreichte, fast ganz in ihrer Hand. Andrea Bregno repräsentierte die Lombarden wie Mino das Haupt der Florentiner war, aber es herrschte, wie es scheint, zwischen beiden keine Rivalität. Denn wenn wir an einer ganzen Reihe von Denkmälern regelmässig die Hände von Florentinern sowohl wie von Lombarden nachweisen können, so bezeugt das ein einträchtiges Zusammenwirken beider Meister und ihrer Werkstätten.

Andrea Bregno

Auch Andrea Bregno[4]) hat schon unter Paul II. in Rom zu arbeiten begonnen, wo er mit dem Grabrelief des im Jahre 1464 verstorbenen Kardinals Nikolaus von Cusa in S. Pietro in Vincoli vielleicht zuerst die Aufmerksamkeit auf sich lenkte. Hier wenigstens hat er schon den liebreizenden Engeltypus geschaffen, den er später unzählige Male wiederholte; hier ist ihm schon die prächtige Porträtgestalt gelungen, die ihn Jahrzehnte hindurch den römischen Prälaten für die Ausführung ihrer Grabstatuen empfahl. Ein ungewöhnliches Kompositionstalent, welches auch Giovanni Santi in seiner Reimchronik besonders rühmt[5]), zeigt Meister Andrea gleich darauf im Grabmal Lebretto († 1465) in

[1]) Ed. Milanesi III p. 359. Weiteres über die zwölf Apostelstatuen siehe unten.

[2]) Vgl. Albertini, Mirabilia urbis Romae ed. Schmarsow p. 15. Die Inschriften lauten auf dem linken Thürflügel: Sixtus quartus Pontifex Max.; auf dem rechten Thürflügel: Jul. Card. S. Pe. ad Vincula S. Romanae eccl. Major penitentiarius MCCCCLXXVII.

[3]) H. v. Tschudi, Das Konfessionstabernakel Sixtus IV. in St. Peter zu Rom, im Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlg. (1887) VIII p. 11. Müntz III p. 87. Der ganze Skulpturenschmuck des Konfessionstabernakels liegt heute ebenfalls in den vatikanischen Grotten begraben.

[4]) Vgl. A. Schmarsow, Meister Andrea im Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlg. IV (1883) p. 18 ff, und E. Steinmann, Andrea Bregnos Thätigkeit in Rom ebendort XX (1899) p. 216 ff.

[5]) Schmarsow, Meister Andrea. A. a. O. p. 30.

L' alto Andrea del Verochio, e Andrea ch' a Roma
Si gran componitore è cum belleza.



Abb. 30 BRONZETHÜREN SIXTUS IV. UND SEINES NEFFEN GIULIANO
AM HOCHALTAR IN S. PIETRO IN VINCOLI

Araceli, wo er zum erstenmal in der architektonischen Gliederung der skulpturengeschmückten Grabnische einen Gedanken ausführte, den er noch zweimal in den Monumenten Alanus und Savelli wiederholt hat. Am Grabmal Tebaldi († 1466) stammen aus Andreas Werkstätte jedenfalls der nur durch ein Buch charakterisierte Heilige und der segnende Christus oben in der Lünette. Dann verlieren wir die Spuren des Mailänder Bildhauers für mehrere Jahre, denn der im Jahre 1469 gestiftete Altar von San Gregorio kann nur als Werkstattarbeit gelten. Erst im Jahre 1473 bezeugt er wieder seinen Aufenthalt in Rom durch den damals vollendeten Borgia-Altar in S. Maria del Popolo, der uns über das Können und Wollen Meister Andreas die klarsten Aufschlüsse giebt und den Charakter seiner Schule für mehr als zwanzig Jahre bestimmt. Gleich der segnende Gottvater im dreieckigen Giebelfelde, die Engel mit den über die Brust gekreuzten Armen, der heilige Ambrosius oder Augustin mit dem Bischofsstab rechts, kehren am Grabmal Fortiguerra wieder, das unmittelbar darauf entstanden sein muss. Am Riario-Monument in der Apostelkirche erscheint dann Bregno zum zweitenmal in gemeinsamer Arbeit mit Mino da Fiesole. Die Grabstatue auf zierlichem Ruhebett über dem reichgearbeiteten Sarkophag — eine antike Reminiscenz des altertumsbegeisterten Bildhauers[1]) — ist Andreas Werk, der auch die Apostelfürsten rechts und links von der Madonna mit den knieenden Brüdern Pietro und Girolamo gearbeitet hat [Abb. 31]. Werden an den Monumenten der französischen Prälaten Alanus († 1474) in S. Prassede und de Levis († 1476) in S. Maria Maggiore zahlreiche Motive von den Lebretto- und Fortiguerra-Denkmälern wiederholt, so haben die Apostelfürsten mit dem knieenden Kardinal am Roverella-Grabe wiederum ihre Vorbilder in den Petrus- und Paulusbildern des Riario-Monumentes. In den Grabstatuen Roverellas († 1473) und des Cristoforo della Rovere († 1478) hat dann Andrea Bregno die Erwartungen erfüllt, welche die Porträtfigur des Pietro Riario erwecken musste. Schöner gearbeitete und charaktervollere Porträtstatuen sind in Rom im Quattrocento überhaupt nicht mehr geschaffen worden. Das Programm Andreas war keineswegs beschränkt. Seine Heiligengestalten zeichnen sich durch hohe Würde aus, seine Engel bezaubern durch vollendete Anmut, seine Porträte geben in untrüglicher Charakterzeichnung jedesmal ein vollwertiges Bild des Dargestellten. Aber die einmal geschaffenen Typen werden unzählige Male von ihm selbst und von Schülern wiederholt, und so geht diesen Engel- und Heiligengestalten allmählich alle Freiheit und Frische verloren.

Im Frühling des Jahres 1481 stellte sich der längst berühmt gewordene Meister Andrea dem Lorenzo de' Medici in Florenz mit einem warmem Empfehlungsschreiben seines Freundes und Nachbarn Platina vor. Vom Kardinal Francesco Piccolomini mit einem glänzenden Auftrag betraut, arbeitete er die nächsten Jahre in Siena und kehrte erst unter Innocenz VIII. nach Rom zurück,

[1]) Er besass selbst in seinem Hause einen vielbewunderten Torso:

Poscia in casa dun certo mastr' andrea
ve un nudo corpo senza braz e collo
che mai visto nõ ho miglior diprea (sic!).

Vgl. Schmarsow a. a. O. p. 30.

wo er mit seinem Schüler Luigi Capponi noch auf Jahre hinaus die Richtung der römischen Skulptur bestimmt hat.

Vor den vielbeschäftigten Werkstätten der Florentiner und Lombarden, vor den Namen eines Mino und eines Bregno tritt die römische Lokalschule völlig in den Hintergrund zurück. Die Meister der antikisierenden Reliefs am Ciborium Sixtus IV. sind noch immer unbekannt, denn die Angabe Albertinis, Matteo Pollajuolo sei der Schöpfer, kann nur auf einige Apostelstatuen bezogen werden[1]). Ebensowenig kennen wir den Meister eines grossen schon früher entstandenen Madonnenreliefs mit Petrus und Paulus in den vatikanischen Grotten, wo sich eine enge Stilverwandtschaft ausspricht mit den zwölf Apostelstatuen in der Rundkapelle des Spitals von S. Spirito[2]). Aber der Einfluss Paolo Romanos macht sich in allen diesen derben, wenig lebensvollen Marmorbildern aufs deutlichste geltend; wir meinen ihn auch noch in den Bildwerken der Denkmäler Auxias und Venereo in S. Sabina und S. Clemente zu erkennen.

[1]) Mirabilia urbis Romae ed. Schmarsow p. 16: In Basilica S. Petri in Vatic. est tabernaculum marmoreum IIII. porphireis suffultum columnis: in quo sunt XII Apostoli sculpti cum passione martyrii apostolorum Petri et Pauli: manu Mathei Pullarii Flo. sculptoris praeclariss., quod quidem opus mirandum Syxtus IIII. restituit auroque exornavit.
[2]) Die Statuen der zwölf Apostel im Spital von S. Spirito sind bis heute in der Kunstlitteratur völlig unberücksichtigt geblieben.



Abb. 31 RELIEF VOM GRABMAL DES PIETRO RIARIO IN DER APOSTELKIRCHE IN ROM VON MINO DA FIESOLE UND ANDREA BREGNO



Abb. 32 SECHS UDITOREN DER ROTA VON ANTONAZZO ROMANO

KAPITEL IV • DIE MALER SIXTUS IV.

Die Römische Lokalschule

Hatte sich die Skulptur vor allem an den Grabdenkmälern langsam in aufsteigender Linie fortentwickeln können, so musste für die Malerei der Boden fruchtbaren Gedeihens erst geschaffen werden. Kirchen und Kapellen, Spitäler und Bibliotheken sollten erst erbaut oder doch wiederhergestellt werden, ehe man daran denken konnte, sie mit Gemälden zu schmücken. Dass sich aber auch hier der Aufschwung verhältnismässig schnell vollzog, beweist die Gründung der Akademie von San Luca am 17. Dezember 1478, sicherlich schon das Resultat jahrelanger gemeinsamer Thätigkeit der Maler in Rom und zugleich ein bedeutungsvolles Zeichen ihres schnell erstarkten Selbstgefühls[1]). Allerdings wurden die Statuten der neuen Malergilde von sehr beschränkten Gesichtspunkten aus entworfen, und die wenigsten der unterzeichneten Künstlernamen haben noch heute einen Klang. Da wird vor allem die Feier der beiden Hauptfeste der Genossenschaft der Himmelfahrt

Die Akademie von San Luca

[1]) Vgl. M. Missirini, Memorie di San Luca, Roma 1823, p. 3. Müntz III p. 99 ff. handelt eingehend von der Gründung der Akademie und hat vor allem die Statuten im Originaltext publiziert, welcher dann noch von Schmarsow nachgeprüft und verbessert worden ist. (Melozzo da Forli p. 150.)

Mariae (15. August) und des Festes des h. Lukas (18. Oktober) in allen Einzelheiten festgestellt: Niemand unterfange sich, heisst es weiter, bei Strafe von einem Dukaten am Fest des h. Lukas Hand an die Arbeit zu legen, aber auch an anderen Heiligentagen frage er zunächst bei den Konsulen um Erlaubnis an. Rechte und Pflichten der Konsuln, die vor allem am Lukastage den Künstlern ein grosses Gastmahl veranstalten müssen, werden erörtert; das Verhältnis der Künstler untereinander sicherzustellen wird in allerdings sehr



Abb. 33 MADONNA DELLA ROTA VON ANTONAZZO ROMANO
in der Anticamera Pontificia im Vatikanischen Palast

lückenhafter Weise versucht. Wenn wir dann aber endlich sehen, dass Maler und Miniatoren, Sticker, Firnisser und Fahnenmacher, alle auf derselben Stufe erscheinen, so müssen wir bekennen, dass in der That hier die Kunst noch als Handwerk auftritt. So sind uns auch die meisten der hier genannten Namen nur noch als Maler von Papstwappen und Kirchenfahnen aus den päpstlichen Rechnungsbüchern bekannt. Und doch begegnen uns unter diesen Buchmalern, Anstreichern und Vergoldern schon jetzt zwei Namen von vornehmem Klang, von epochemachender Bedeutung in der Kunstgeschichte: Antonazzo Romano und Melozzo da Forli!

Allerdings können wir uns heute vom Kunstcharakter des Antonazzo Aquilio di Benedetto keinen ganz klaren Begriff mehr machen, da alle seine Hauptwerke verloren gegangen sind. Man hat ihn einen Schüler Melozzos genannt, obwohl er wenig jünger sein konnte; jedenfalls kann der Einfluss, den der Meister von Forli auf den einzigen römischen Maler des Quattrocento von selbstständiger Bedeutung ausgeübt hat, ohne weiteres zugegeben werden. Antonazzo Antonazzo Romano



Abb. 34 MADONNA MIT HEILIGEN VON ANTONAZZO ROMANO in der Galleria Nazionale in Rom

konnte schon auf eine ruhmreiche Künstlerlaufbahn zurückblicken, als ihm im Jahre 1478 mit zwei anderen Malern der Auftrag zu teil wurde, die Statuten der neuen Malergilde aufzustellen[1]). Wahrscheinlich schon im Jahre 1461 arbeitete er für Alessandro Sforza von Pesaro eine hochberühmte Kopie der Madonna des h. Lukas in S. Maria Maggiore, während Melozzo für denselben

[1]) Müntz III p. 96.

Herrn das Madonnenbild in S. Maria del Popolo kopierte[1]). Wenige Jahre später, am 23. August 1465, schloss er mit dem Kardinal Bessarion einen Kontrakt ab, durch den er sich verpflichtete, die Kapelle der h. Eufemia in der Apostelkirche auszumalen[2]), ein Werk, welches ihm so wohl gelang, dass sein Ruhm seine Erhaltung überdauert hat. In der dritten Kapelle rechts vom Hochaltar seiner Titelkirche hatte sich der Patriarch von Konstantinopel sein Denkmal bestimmt: hier sollte Christus selbst mit Engel und Heiligenscharen den Frieden seines Grabes behüten. Heute ist auch diese Kapelle zerstört, von den Malereien hat sich keine Spur erhalten, und nur wenige Trümmer des Grabdenkmals, dessen Herrichtung der würdige Kardinal selbst ausführlich bestimmt hatte[3]), sind im Seitengang des Klosters eingemauert. In der That, die Nachwelt hat dem römischen Meister wenig Dank gewusst; ging doch auch ein Freskencyklus, der ums Jahr 1470 in S. Maria della Consolazione entstand[4]), spurlos zu Grunde; hat sich doch nichts von den vielen Malereien erhalten, die Antonazzo zum Teil in gemeinsamer Arbeit mit Melozzo für Sixtus IV. im vatikanischen Palast und vor allem in der Bibliothek ausgeführt hat[5]). Dagegen darf dem römischen Maler ein grosses Tafelgemälde zugeschrieben werden, das ihn uns mit Sixtus IV. und seinem Hofe in engster Verbindung zeigt[6]). Das Bild [Abb. 32 und 33] hängt heute in einem der Vorzimmer des Papstes im vatikanischen Palast und ist künstlerisch und gegenständlich gleich beachtenswert. Es schloss ursprünglich lünettenartig ab; die Figuren sind auf gemustertem Goldgrunde gemalt. In der Mitte thront die Madonna, vom Kopf bis zu den Füssen in einen weiten blauen Mantel gehüllt, und der segnende Knabe steht auf ihrem Schoss. Rechts und links erscheinen die Apostelfürsten als Thronwächter, und zu ihren Füssen knieen in roten und blauen und schwarzen Mänteln mit Schulterkragen aus weissem Pelz die zwölf Uditoren der Rota. Das Wappen der Rota mit der Taube des h. Geistes darüber ist an der Thronstufe angebracht, und daneben erblickt man noch ein zweites Wappen mit einer Bischofsmütze geziert. Madonna und Kind sind von grosser Zartheit und Anmut, nur zeigen sie denselben müden und resignierten Ausdruck wie die Apostelfürsten, welche regungslos und unlebendig dastehen. Unter den Uditoren der Rota entdeckt man wenigstens einige ganz vortreffliche Charakterköpfe, aber die Gesichter, wie die sorgfältig gezeichneten Hände sind plastisch wenig modelliert. Wann wurde nun dies Bild gemalt? Es führt uns in allen Stücken auf einen Künstler, der mit

[1]) Schmarsow, Melozzo da Forli p. 56.
[2]) Müntz II p. 82.
[3]) Bonaventura Malvasia, Compendio histor. della ven. Basilica d. SS. Dodici Apostoli, Roma 1665, p. 37 u. 38.
[4]) Infessura (ed. Tommasini p. 72) lässt Antonazzo Romano die Fresken in der Kirche malen. Giulio Mancini († 1629), der Leibarzt Urban VIII., hat diese Malereien noch gesehen, aber im Spital. Vergl. Cod. Barberinus XLVIII; p. 3[t] heisst es von den Fresken in der Consolazione: nelle parieti dell' Hospidale quelle cose à terretta sotto Sisto 4° et Innoc. 8°.
[5]) A. Bertolotti, Der Maler Antonazzo von Rom und seine Familie. (Repert. f. K. W. VI [1883] p. 219.) Müntz III p. 134.
[6]) Ich verdanke es der gütigen Vermittlung des preussischen Gesandten, Sr. Excellenz Freiherrn von Rotenhan, dass der Maggiordomo S. H., Monsignor della Volpe, die photographische Aufnahme des völlig unbekannten Bildes in liebenswürdigster Weise gestattet hat.

seinem Können und Vermögen noch ganz im Quattrocento fusst; doch muss uns schon die Zwölfzahl der Uditoren abhalten, die Entstehungszeit vor das Jahr 1472 anzusetzen. Denn erst am 14. Mai des Jahres 1472 erliess Sixtus IV. eine Bulle, in welcher er die Zahl der Uditoren der Rota von vierzehn auf zwölf herabsetzte[1]). Diese Verminderung des höchsten päpstlichen Gerichtshofes „toto orbe tribunal venerandum“[2]) sollte aber einfach in der Weise geschehen, dass die beiden zunächst sterbenden Mitglieder nicht wieder ergänzt wurden. So kann man sich dies Gemälde als ein Denkmal der Bulle Sixtus IV. etwa am Ende seiner Regierung ausgeführt denken, als bereits zwei aus dem Kollegium gestorben waren, und nun die Zwölfzahl des Gerichtshofes für immer festgehalten werden sollte. Wer hat es gemalt? Für jeden, der das Tafelbild Antonazzos in der Galleria Nazionale in Rom gesehen hat [Abb. 34], ergiebt sich die Antwort von selbst, denn dort hat der römische Lokalmaler dieselbe Madonna im umgekehrten Sinne ausgeführt, dort tritt auch der h. Paulus noch einmal auf mit dem erhobenen Schwert in der Rechten. Die Madonna in der Galleria Nazionale, laut einer Inschrift im Jahre 1488 entstanden, ist viel flüchtiger gemalt, als Antonazzos Hauptwerk, die Madonna della Rota, aber die Typen von Madonna und Kind sind Zug für Zug dieselben, das Motiv des segnenden Knaben, welcher auf dem Schoss der Mutter steht, ist beidemale in ganz gleicher sinnvoller Weise durchgeführt.

Innocenz VIII. scheint für das Haupt der Malergilde von San Luca nur Aufträge bescheidener Art gehabt zu haben[3]), aber der grossartige Virginio Orsini nahm im Januar 1491 den Antonazzo mit seiner ganzen Werkstätte in Dienst, den Saal und die Wände des Eingangsbogens seiner stolzen Festung in Bracciano auszumalen[4]). Noch heute haben sich dort im offenen Thor zwei umfangreiche Darstellungen aus dem Leben des Virginio Orsini erhalten; aber auch sie geben in völlig übermaltem Zustande wenig Aufschlüsse über das wirkliche Können des Römers. Unmittelbar darauf malte Antonazzo im Auftrage des Guillaume de Perriers die Kapelle Altissen in S. Maria della Pace aus[5]), die ebenso zu Grunde ging, wie die letzten Malereien des Meisters in San Luigi dei Francesi[6]), der im Jahre 1508 sein Testament machte und im Jahre 1512 als tot erwähnt wird, wahrscheinlich aber schon viel früher gestorben ist. Heute können in der That nur noch einige wenige Tafelbilder[7]) als authentische Zeugen der lang-

[1]) Bullarium Romanum ed. Coquelines, Romae 1743, Tom. III, P. III p. 132.

[2]) Diarium des Jakob von Volterra bei Muratori XXIII p. 177.

[3]) Müntz, Les arts à la cour des papes Innocenz VIII., Alexandre VI., Pie III. (1484 bis 1503) p. 58 u. 59. Arch. stor. dell' arte II (1889) p. 478—485.

[4]) L. Borsari, Il castello di Bracciano p. 22 u. p. 37.

[5]) Vgl. über die Kapelle Altissen, Costantino Corvisieri, Antonazzo Aquilio Romano im Buonarotti Ser. II vol. IV (1869) p. 162.

[6]) A. Bertolotti a. a. O. p. 225. Hier ist auch die Grabschrift des Antonazzo abgedruckt.

[7]) Vgl. über die Tafelbilder des Antonazzo, Le Gallerie Nazionali Italiane (Roma 1897) III p. 252. Vgl. auch Schmarsow, Melozzo da Forli im Anhang p. 371. Ganz vermutungsweise möchte ich dem Antonazzo Romano auch ein Tafelgemälde zuschreiben, welches schlecht beleuchtet in St. Peter in einem der Sakristeiräume vor der »Camera del Tesoro« aufgehängt ist. Es stellt die h. Veronika mit dem Schweisstuch dar, zu ihrer Rechten und Linken Petrus und Paulus. Dies in der Kunstlitteratur bisher nicht erwähnte, schon gegenständlich sehr merkwürdige Ge-

jährigen fruchtbaren Thätigkeit des römischen Meisters angerufen werden, den die Zeitgenossen mit Melozzo da Forli und Pietro Perugino fast auf eine Stufe gestellt haben. Aber die Madonna della Rota allein rechtfertigt noch den hohen Ruhm des Malers, der nicht nur ein berühmter Künstler sondern auch ein tüchtiger Handwerker gewesen sein muss, denn wir finden ihn häufig auch mit dem Anstreichen von Kapellenthüren, Kirchenfahnen, Papstwappen und Tabernakeln beschäftigt.

Melozzo da Forli

Für die Ausführung so untergeordneter Aufträge hat sich Melozzo da Forli[1]) allerdings, soweit wir sehen, niemals benutzen lassen. Kunst und Handwerk scheiden sich zum erstenmal in seiner Persönlichkeit, wie er als unvergleichlicher Maler, als Ruhm von ganz Italien gepriesen, am Hofe Sixtus IV. erscheint[2]). Vorübergehend wird er wahrscheinlich schon früher in Rom gewesen sein, wenn er gleichzeitig mit Antonazzo die Kopie der Madonna von S. Maria del Popolo gemalt hat[3]), und auch einige allerdings arg zerstörte Bilderreste in San Marco dürfen vielleicht zu dem Schluss berechtigen, dass der Meister von Forli in Pauls II. Diensten gestanden habe[4]). Dann hielten ihn die grossartigen Aufträge des Federigo von Montefeltro, der eben in Urbino einen Palast erbaute, jahrelang fern von Rom, wo er erst im Jahre 1477 in den Rechnungseinträgen Platinas auftritt, die bezeugen, wie er sechs Dukaten erhält, um Gold zu kaufen für sein grosses Papstgemälde in der Bibliothek[5]). Ein Jahr darauf begegnet uns wieder sein Name in den Statuten der Akademie von San Luca[6]); und vom Juni 1480 bis zum Januar 1481 hat er immer noch in Gemeinschaft mit Antonazzo an den heute bis auf geringe Reste zerstörten Fresken der Bibliothek gearbeitet[7]).

Die Chorkapelle in der Apostelkirche

Begann er dann erst die Malereien in der Apostelkirche, die Giuliano della Rovere ihm aufgetragen hatte und vielleicht vollendet sah, als er von Frankreich zurückkehrte? Am 1. Mai des Jahres 1482, am Festtage der Apostel Philippus und Jakobus, liess der Kardinal von seinem Neffen Galeotto in Gegenwart des Pontifex ein feierliches Hochamt halten und bewirtete den

mälde — eine Reliquie zweifelsohne aus der alten Peterskirche — verdient immerhin einige Aufmerksamkeit, obwohl es sehr zerstört ist. Dem Antonazzo Romano schreibe ich auch die fast vollständig übermalte, starken umbrischen Einfluss verratende Madonna Selbdritt in der dritten Seitenkapelle links in S. Pietro in Montorio zu.

[1]) Vgl. über Melozzo da Forli vor allem die fast erschöpfende Monographie von August Schmarsow, Berlin 1886.

[2]) In einem unter Sixtus IV. in Rom gedruckten Buch heisst es von Melozzo: Totius Italiae splendori, Melocio de Forolivo, pictori incomparabili. Vgl. Cavalcaselle e Crowe, Storia della pittura in Italia, Firenze 1898, vol. VIII p. 279.

[3]) Schmarsow a. a. O. p. 55; Cavalcaselle e Crowe VIII p. 282. Hier sind die beiden Epigramme abgedruckt, welche ein römischer Dichter auf die Kopien der beiden Lukasbilder in S. Maria Maggiore und S. Maria del Popolo verfasste.

[4]) Schmarsow hat zwei arg zerstörte Tafelbilder, San Marco, den Evangelisten, und einen heiligen Papst Marcus darstellend, in San Marco aufgefunden und veröffentlicht, a. a. O. Tav. II u. III.

[5]) Müntz III p. 127: Dedi magistro Melotio pictori pro auro emendo pro pictura quam pingit in bibliotheca ducatos sex die XV. Januarii 1477.

[6]) Müntz III p. 95. Vgl. Schmarsows Berichtigung des Pictor papae a. a. O. p. 150.

[7]) Müntz III p. 134.

Papst in seinem Palast[1]). Waren die Fresken vielleicht schon vollendet, als Sixtus ein Jahr vorher an demselben Tage mit grosser Feierlichkeit der Kirche und dem Palast von SS. Apostoli einen Besuch abstattete? Nichts ist so unsicher im Leben Melozzos, wie die Aufeinanderfolge seiner Werke, über welche uns kein einziger Bericht von Zeitgenossen vorliegt. Werden wir da nicht auch mit der Angabe Albertinis zu rechnen haben, der die Aufzählung des Bilder- und Gräberschmuckes in der Apostelkirche mit den an Julius II. gerichteten Worten schliesst: und alles das hat deine Heiligkeit errichtet im Jahre des Heils 1477[2])?

Jedenfalls ist die Chorkapelle der Apostelkirche eines der herrlichsten Heiligtümer gewesen, die den Rovere-Namen in der ewigen Stadt unsterblich machen sollten; sie ist einmal ein ebenso glänzendes Denkmal der Kunst jener glorreichen Zeit gewesen wie die Rovere-Kapellen von S. Maria del Popolo oder der Winterchor von St. Peter. Schon Platina[3]) berichtet mit Bewunderung von der mächtig aufstrebenden Tribuna der neuen Kirche, wo man am Triumphbogen die Worte lesen konnte:

Sedente Sixto IIII. Pont. Max.
Jul. Card. S. Petri ad vincula Nepos
Hanc Basilicam pene collabentem
restituit[4]).

Vasari, welcher das Leben Melozzos überhaupt nicht geschrieben hat, erwähnt wenigstens im Leben des Benozzo Gozzoli die Freskomalereien, mit denen Melozzo Chorwand und Gewölbe der Apostelkirche geschmückt hat. „Hier sieht man“, so etwa drückt er sich aus, „in der Himmelfahrt Jesu Christi einen Engelchor, der ihn zum Himmel emporführt, wo die Figur so prächtig verkürzt ist, dass man meint, sie müsse das Gewölbe sprengen. Dasselbe gilt von den Engeln, die in den mannigfachsten Bewegungen durch die Luft dahinschweben, und von den Aposteln auf der Erde, die so trefflich in den verschiedensten Bewegungen verkürzt sind, dass ihn damals und noch heute alle Künstler bewundern, die auch viel von ihm gelernt haben[5]).“

Ein reiches Chorgestühl lief an den Wänden entlang, wo auch die marmornen Denkmäler des Pietro Riario und des Raffaello della Rovere, des Vaters des Kardinals Giuliano, aufgestellt waren[6]). Über dem Hochaltar aber von vier antiken Porphyrsäulen getragen, erhob sich ein reichgearbeitetes Ciborium,

[1]) Jakob von Volterra bei Muratori XXIII p. 172. Schmarsow (p. 163 ff.) hat diese Vermutung, die im Cicerone und auch von Cavalcaselle und Crowe angenommen ist, zuerst aufgestellt. Ganz überzeugen aber kann sie ebensowenig, wie seine Annahme, dass die Capella del Tesoro in Loreto schon im Jahre 1479 ausgemalt worden sei.

[2]) Ed. Schmarsow p. 15: In ecclesia sanctor. XII apostolorum est capella major pulcherrime depicta cum tabernaculo marmoreo IIII porphireis columnis substentato, cum alio tabernaculo marmoreo corporis Christi et apostolorum Phil. et Jacobi simulachris, cum sepulchro Raphaelis Ruverei, quae omnia posuit tua beatitudo anno salutis Christianae MCCCCLXXVII ut apertius dicam in epyth.

[3]) Muratori III p. 1064.

[4]) Malvasia, Chiesa dei XII Apostoli, Roma 1665, p. 126.

[5]) Ed. Milanesi III p. 52.

[6]) Vgl. Malvasia a. a. O. p. 33, der übrigens das Apsisgemälde für Botticelli in Anspruch nimmt!

über welchem an den vier Ecken Palmen und Posaunen tragende Engel schwebten. Engel trugen auch das Eichbaumwappen[1]) über den Giebeln, und ein kleineres Tabernakel, welches auf dem Hochaltar Platz gefunden hatte, war mit den Statuen der hier begrabenen Apostel Philippus und Jakobus geschmückt[2]).

Heute steht in der im Jahre 1711 vollständig umgebauten Chorkapelle nur noch das Riariodenkmal aufrecht; das Grabmal des Raffaello della Rovere muss man in der Krypta suchen[3]), und die geretteten Trümmer der Tribuna-Fresken finden sich im Quirinal und in der Sakristei von St. Peter zerstreut. Sie sind mit dem Papstporträt der Libreria die wenigen noch erhaltenen Zeugen der glänzenden Kunstthätigkeit des Meisters von Forli in Rom, der sich der besonderen Gunst des verhassten Grafen Girolamo erfreut haben soll und von Sixtus IV. unter seine vertrauten Diener aufgenommen worden ist[4]).

Die Fresken Melozzos in S. Maria Nuova

Dürfen wir einem vereinzelt dastehenden, aber äusserst zuverlässigen Zeugnis aus dem Beginn des Seicento Glauben schenken, so hat Melozzo noch zwei andere grosse Künstlerthaten in Rom vollbracht, von welchen bis heute auch nicht ein einziger seiner Biographen zu erzählen wusste. „Er war ein ganz ausgezeichneter Maler", schrieb Giulio Mancini[5]), der Leibarzt Urbans VIII., „wie man das sehen kann in der Bibliothek, in SS. Apostoli, vor allem aber in S. Maria Nuova in Campo Vaccino in der ersten Kapelle rechts, wo man die schönsten Prospektiven, wenn auch in kleinen Verhältnissen sieht und grossartige Verkürzungen, alles mit höchster Kunst vollendet"[6]). Da dieser Gewährs-

[1]) Ein Fragment dieses Wappens besitzt das Berliner Museum.

[2]) Beide Statuen befinden sich in der Sammlung Dreyfuss in Paris.

[3]) So wenigstens bin ich berichtet worden, als ich in der Apostelkirche nach dem Grabmal des Raffaello frug. Ich habe es aber niemals entdecken können und kenne das Monument nur nach einer Photographie Alinaris.

[4]) Nach dem Zeugnis des Vivianus Marchesius, bei Schmarsow im Anhang p. 333, wo die Vita Melozzos vollständig abgedruckt ist.

[5]) Vgl. Theodor Schreiber, Über die Kunsttraktate des Giulio Mancini in der Festschrift für Anton Springer, Leipzig 1885, p. 103.

[6]) Die Ausführungen Mancinis — nach Vasari die älteste Besprechung Melozzos, die wir kennen — sind auch Schmarsow unbekannt geblieben und überhaupt noch nicht gedruckt worden. Sie lauten wie folgt mit Beibehaltung der Orthographie und der Interpunktion: Cod. Capp. Vat. 231 p. 98. Cod. Barb. XLVIII p. 83: Di Melozzo da Forli ne scrive (Vasari nämlich) per transito e come si nominò di Benozzo Fiorentino e pur questo era un huomo eminente chiamato dalli Pontefici e datogli da far le cose à lor più chiare (lies care) come fù da Sisto 4° la libreria dove è il ritratto di detto Pontefice d'esquitissima bellezza, e del Cardinal Riario la tribuna di SS. Apostoli, onde come tale e come quello che nei tempi, che fu fatta la capella di Sisto era superiore à gl' altri, che ne scrive la vita, ne dovera ancor di questo farne particolar mentione e scriverne apartamente e diligentemente la vita. E che fusse conosciuto per superiore si vede poichè à lui particolarmente fù data la libreria nella (lies della) quale il Pontefice premeva tanto, e dal cardinal Riario, nepote del Pontifice la detta tribuna e ciò si conferma ancora dal guidizio che di lui ne fa il Volterrano, che fù suo coetano huomo di tanto valore litterato, tanto pratico nella corte Romana e di tanto giudizio, che visse in tempo dove furno gli altri della Capella. Non di meno di questo Melozzo a lib. 21 dice queste parole: Melotius Forliviensis iconicas imagines praeter ceteros pingebat: eius opus in Bibliotheca Vaticana Xistus in sella sedens, familiaribus nonnullis domesticis adstantibus. Talchè da questo si vede quanto fosse caro al Pontefice e che l'eccesso suo particolare fusse nel ritrar dal naturale come si vede in quelle pitture. Fu bonissimo prospettivo non solo come dava quel' età, che escedeva in simil artificio, ma in eccesso soprò i suoi coetani, che in vero fu eminentissimo, come si vede nella libreria

mann aber die Fresken in der Titelkirche des Francesco Gonzaga, heute S. Francesca Romana genannt, nicht näher beschreibt, und in der vollständig im Barockstil umgebauten Kirche selbst von ihnen keine Spur mehr zu entdecken ist, so sind wir jeder Möglichkeit beraubt, uns von dem künstlerischen Wert und dem Inhalt des Dargestellten eine Vorstellung zu machen. Aber wie tief bleibt der Verlust gerade dieser Gemälde zu beklagen, wenn der kunstverständige Mancini ihren Wert über das Fresko der Libreria und über die Chormalereien in der Apostelkirche erhebt[1])!

Die Fresken Melozzos in S. Maria in Trastevere

Lassen sich die Angaben des Leibarztes Urbans VIII. über Melozzos Fresken in S. Maria Nuova durch kein absolut sicher auf sie zu beziehendes Dokument erhärten[2]), so führt uns seine lakonische Aufzählung einer Kapelle von der Hand Melozzos nahe der Sakristei in S. Maria in Trastevere auf eine höchst merkwürdige Spur[3]). Er gedenkt ihrer nur mit den Worten: „Und in der Nähe eine Kapelle von der Hand des Melozzo.“ Nun hatte thatsächlich ein Landsmann Melozzos, Stefano Nardini von Forli, im Jahre 1484 in Santa Maria eine Kapelle erbaut und ausgeschmückt. Noch heute sieht man über der Eingangsthür die Stiftungsinschrift[4]) und das marmorne Wappenschild des Kardinals; noch heute ist die architektonische Anlage des kleinen, weiss übertünchten Heiligtums unversehrt erhalten. Ja, auf einigen der zierlichen Kon-

et in SS. Apostoli mà in particolare in S. Maria Nuova in Campo Vaccino nella capella prima à mano destra dove si vede gran prospettive ancorche picciole e gran scurci condotta ogni cosa con grande diligenza ed arte. In Forli sua patria e per la Romagna vi sono molte cose delle sue. Dove morisse e suoi descendenti non ho potuto saperlo da niun suo paesano e poche cose da esse ho possuto intendere ancorche sia stato eminente e di tant' honore alla Patria.

[1]) In S. Maria Nuova befand sich auch über dem Grabmal des Kardinals Adimari die von Michelangelo bewunderte Madonna von der Hand des Gentile da Fabriano. Vgl. Vasari III p. 7.

[2]) Vielleicht kann eine verstümmelte Stiftungsinschrift vom Jahre 1477, deren Standort leider nicht angegeben wird, auf die Malereien Melozzos in S. Maria Nuova bezogen werden. Forcella II p. 11 n. 31.

Hoc opus fecit
Fieri Desiderius
Collignonni
Virdunen. oriundus
pro eius et suor.
anima.

Darunter das Wappen, ein gesatteltes Pferd.

Qui obiit die mensis
MCCCCLXXVII die ....
Septembris XVII.

[3]) Cod. Capp. 231 p. 4: (Beschreibung von S. Maria in Trastevere.) I musaici accanto la porta della Sacrestia portati da quel tempio antico di Palaestina con quell' altare sopra la sacrestia mano di ...... secretario del Cardinal Polo sottostõ (sic!) ivi, et una cappella vicina mano del Melozzo.

[4])
Ste. Nardinus Card. Mediol.
Sacrarium hoc a fundamentis
erexit atque ornavit MCCCCLXXXIIII.

Vgl. Forcella II p. 343 n. 1054. Kaum ein einziger von den vielen in Rom unter der Tünche verborgenen Freskencyklen aus dem Quattrocento liesse sich dem Tageslicht so leicht zurückgeben, wie dieser, da die Architektur der Kapelle nicht verändert worden ist.

solen, welche das flache Spiegelgewölbe tragen, hat sich noch das Nardini-Wappen erhalten, das, von einem Lorbeerkranz umrahmt, auch in der Mitte der Decke angebracht ist. Dass der Kardinal seine Kapelle mit Gemälden ausgeschmückt hat, wird in der Inschrift ausdrücklich hervorgehoben; dass er sich der Kunst seines berühmten Landsmannes bedient hat, bezeugt Mancini. Sind auch die Malereien heute von der Tünche bedeckt, wir haben dadurch, dass sich die Aussage Mancinis mit der Stiftungsinschrift des Kardinals von Mailand identifizieren lässt, im wenig aufgehellten Lebenslauf des Meisters von Forli ein neues, überaus wichtiges Datum gewonnen. In denselben Jahren also, in denen die Toskaner und Umbrier die Malereien der Palastkapelle Sixtus IV. vollendeten, war Melozzo da Forli in Rom im Dienst des Stefano Nardini in S. Maria in Trastevere beschäftigt.

Die Fresken Melozzos in der Capella del Tesoro in Loreto

Wahrscheinlich schon früher entstanden im Auftrag des im Jahre 1477 zum Bischof von Recanati ernannten Girolamo Basso die noch heute erhaltenen Kuppelfresken der Capella del Tesoro in Loreto[1]). Es sind ausser den geringen Resten in der Bibliothek die einzigen Fresken Melozzos, die sich an Ort und Stelle erhalten haben, und vor diesen charaktervollen Prophetengestalten, vor diesen liebreizenden, durch die fingierten Fensteröffnungen hereinflatternden Engeln lernt man den Forlivesen erst als Meister der Perspektive kennen und als einen Künstler voll tief poetischer Empfindung bewundern.

Die Kuppelmalereien von S. Giovanni Battista

Im engen Kreise der Heimat hat dann endlich Melozzos Kunst noch unter Girolamo Riario eine kurze Nachblüte gefeiert. Aber auch diesmal wollte sein Verhängnis, dass sein Hauptwerk hier, die Kuppelmalereien von S. Giovanni Battista, im Jahre 1651 gelegentlich einer Erweiterung des Chors zerstört werden sollten[2]). Die Malerei scheint gegenständlich der Dekoration der Capella del Tesoro verwandt gewesen zu sein, denn auch hier sah man Prophetengestalten und Engelskinder mit Büchern und Musikinstrumenten, und das Ganze war nach einem Augenzeugen dem Ort so angepasst, dass das Auge des Beschauers sich fortwährend getäuscht sah, die Kuppel für eine Fläche nahm und die Malerei für Wirklichkeit hielt.

Das Fresko Melozzos in der vatikanischen Bibliothek

Das Freskogemälde aus dem ersten Saal der neuen Bibliothek im Vatikan, Sixtus IV. mit seiner nächsten Umgebung darstellend, einige bis heute völlig unbeachtete Dekorationsmalereien des zweiten Saales, und die Reste der Apsismalereien der Apostelkirche lassen uns heute also allein noch, mit einigen wenigen aus dem Schloss von Urbino stammenden Tafelbildern in Berlin und London, Bedeutung und Kunstcharakter des Meisters von Forli erkennen, der den grossartigen Aufschwung der römischen Malerei einleitet, den Sixtus in den Wandfresken seiner Palastkapelle dann zur Vollendung geführt sah. Man vergleiche nur Fra Angelicos Diakonenweihe des h. Laurentius in der Kapelle Nikolaus V. mit Melozzos Freskogemälde in der Vaticana. Welch eine Verwandtschaft, gegenständlich und in der Komposition, und doch welch ein Fortschritt! Wir

[1]) Schmarsow, Melozzo da Forli p. 121 ff.

[2]) Eine ganz kurze Beschreibung dieser Fresken gab Francesco Scanelli, Il microcosmo della pittura, Cesena 1657, p. 121—123. Bei Schmarsow, Melozzo da Forli im Anhang p. 331 und 332.

sehen ganz deutlich, wie dem Meister von Forli die Darstellung des frommen Dominikaners von San Marco vor Augen schwebte, wo die Handlung noch so fromm und feierlich geschildert ist, und wo der Papst mit den Seinigen, ohne alle individuelle Züge erfasst, uns wie ein Heiliger unter lauter Heiligen erscheint. Bei Melozzo ist die Komposition weniger geschlossen, die Stimmung weniger einheitlich, aber mit welcher Kraft und Kühnheit wird hier auf einmal jeder individuelle Typus, jeder Charakter dem Beschauer vor die Augen geführt. Es bezeichnet das Staunen der Zeitgenossen vor dieser ersten grossen Porträtschilderung der Renaissance, dass Raffael Maffei, ein Mann von hoher litterarischer Bildung, von selbständigem Urteil und grossem Einfluss an der Kurie, den Meister von Forli einzig und allein als Bildnismaler zu rühmen wusste und Melozzos Kunstcharakter vollständig erschöpft zu haben glaubte, wenn er dies Bild anführte: „Sixtus im Lehnstuhl sitzend, von seinen Hausgenossen umgeben" [Vgl. oben Abb. 6]. Da stehen sie alle lebendig vor uns die willensstarken Söhne eines gesunden Geschlechtes. Mag auch noch den Gesichtern die feinere Durchbildung, die Stimmung des Augenblickes fehlen, mögen Ausdruck und Bewegung noch überall gleichmässig und gehalten sein; mit wie klaren bestimmten Zügen sind diese Köpfe gezeichnet, so lebensvoll bei allem Ernst, so mächtig imponierend in ihrer plastischen Ruhe. Sixtus in den faltenreichen, schneeweissen Hausgewändern, den roten hermelinbesetzten Kragen über der Schulter, sitzt aufrecht zurückgelehnt im rotsammetenen Lehnsessel, die Hände auf die Kugeln der Seitenlehnen gelegt. Um die festgeschlossenen Lippen schwebt der Genius dieses Mannes, der unbeugsame, zielbewusste Wille; die klaren, klugen Augen blicken nachdenklich über den knieenden Platina hinweg, der eben in feierlicher Ansprache, in den Versen, auf welche seine Rechte deutet, den Papst als Gründer einer neuen Roma preist. Auch der Präfekt der eben vollendeten Bibliothek, ein Graukopf mit vollem, über die Stirn gestrichenen Haar, ist eine Charakterfigur, ja vielleicht die ausdrucksvollste in dem ganzen Gemälde. Bei ihm scheint sich die Kraft des Willens mit den Gaben einer reichen Kultur in schönster Harmonie zu verbinden; alle die Tugenden, welche nur einen gewissenhaften Beamten zieren können, stehen ihm auf der Stirn geschrieben. Zwischen dem Papst und dem Präfekten, hochragend wie ein Eichbaum, steht Giuliano della Rovere in vornehmer Ruhe da; er hatte sich damals schon als Legat im Feldzug gegen Umbrien die ersten Lorbeeren gesammelt. Die schlichten, dunklen Haare quellen unter der Kardinalskappe über die Stirn hervor, der kraftvolle Mund ist geschlossen, die ganze Haltung des Nepoten ist so anspruchslos bei aller Würde, wie der Ausdruck seiner Mienen gesammelt und selbstbewusst. Man meint, dieser kraftvolle, ernste Mann in der vollen Blüte der Jahre brächte dem sitzenden Greise einen stillen Tribut der Bewunderung, ein Gelübde des Dankes dar, wie er so fest und sinnend auf ihn herniederschaut, und man gönnt diesem Nepoten gerne den Ehrenplatz. Von allen Hausgenossen des Papstes ist er doch allein das gute, das versöhnende, das ideale Element gewesen in der von soviel ehrgeizigem Hass, von Gewaltthätigkeit und Zwietracht bewegten Regierungszeit Sixtus IV.

Giuliano della Rovere ist aber auch neben Platina der einzige, dem man in der Umgebung des Papstes mit Sicherheit einen Namen geben kann;



Abb. 35 LÜNETTENDEKORATION IN DER SALA GRECA IN DER BIBLIOTHEK SIXTUS IV. VON MELOZZO DA FORLI

denn die Annahme, der jugendliche Geistliche im grauen Schulterkragen rechts neben Sixtus IV. sei Raffaello Riario, kann nur als Vermutung gelten. Dieser Sohn des Antonio Sansoni und der Violante, der Schwester von Girolamo und Pietro Riario, erhielt noch nicht zwanzigjährig im Dezember 1477 den Purpur. Er begann seine lange und schicksalsreiche Laufbahn in Florenz, wo er bei der Pazzi-Verschwörung zugegen war und beinahe das Leben verloren hätte. Er war unter Julius II. aufs neue einer der glänzendsten päpstlichen Nepoten und wurde von Raffael in der Messe von Bolsena im Heliodorgemach unter den Begleitern des Papstes gemalt; er sah sich endlich am Ende seiner Tage in eine Verschwörung gegen das Leben Leo X. verwickelt, die ihn den grössten Teil seines Vermögens kostete und den Palast der Cancelleria nach seinem Tode an die apostolische Kammer brachte[1]).

Die beiden weltlichen Herren links in den langen, pelzbesetzten Hausröcken, die schweren Goldketten um den Hals, mögen ebenfalls Nepoten des Papstes sein, aber ihre Namen lassen sich keineswegs mit Sicherheit bestimmen. Man hat in dem kleineren der beiden vielleicht mit Recht den Stadtpräfekten Giovanni della Rovere, den Herrn von Sinigallia, erkennen wollen; der grössere,

[1]) Reumont, Geschichte der Stadt Rom III, 2 p. 100 u. 101.



Abb. 36 LÜNETTENDEKORATION IN DER SALA GRECA IN DER BIBLIOTHEK SIXTUS IV. VON MELOZZO DA FORLI

ein Jüngling von kaum zwanzig Jahren, ist aber sicherlich nicht Girolamo Riario, den Botticelli wenige Jahre später in der Sixtinischen Kapelle als Generalkapitän der Kirche gemalt hat[1]).

Dekorative Malereien Melozzos in der Bibliotheca graeca

Ist im grossen Saal der lateinischen Bibliothek die ganze übrige Dekoration der Wände dem David Ghirlandajo zugefallen, so müssen wir Melozzos Hand noch einmal wieder in den allerdings rein dekorativ behandelten Malereien des zweiten Saales erkennen[2]). Leider wurde ein grosser Teil derselben übermalt, aber wir besitzen wenigstens noch eine Beschreibung der zerstörten Pracht. „Die vier Wände des zweiten Saales", so schrieb Chattard[3]) im Jahre 1766, „sieht man mit einer wundervollen Architektur korinthischer Ordnung bedeckt mit Säulen, die zum Teil grün sind und zum Teil gelb, mit Architrav, Fries, Gesims und gelben Kapitälern, welche durch Fruchtgehänge verbunden sind." Schon die Probleme kunstvoller Perspektive, welche in diesen Wandfresken gelöst worden sein müssen, weisen auf den Schüler des Piero della Francesca, dessen Hand man ohne weiteres auch in den noch heute erhaltenen, wenn auch arg zerstörten Lünettenmalereien entdeckt. Hier ist der Fries unter den Bogenfeldern nicht mehr ein breiter Ornamentstreifen wie im ersten Saal, sondern er ist in eine Balustrade verwandelt mit zierlichen Erkern und einer Brüstung mit spätgotischem Ornament, auf welcher Blumenvasen und Blumenschalen stehen [Abb. 35]. Bunte Bandschleifen, mit denen Melozzo das anmutigste Spiel zu treiben versteht, flattern über den Fenstern und umschlingen die Henkel der Vasen und sind in der Luft zu künstlichen Gebilden aufgebaut. Ebenso natürlich und mit spielender Anmut sind die Blumen behandelt: die schwankenden Lilien in den hohen Vasen über vollen Rosensträussen und die roten Nelken, die in den Schalen so zwanglos aus Gras und Moos hervorzuwachsen scheinen und wie Blumenbeete von zierlichen Holzgittern eingefasst sind. Alles hier oben ist dekorativ behandelt und sicherlich zum Teil von Schülerhänden ausgeführt[4]); nur an der Wand nach dem Belvederehof zu sieht man in phantastischem Zeitkostüm zwei Halbfiguren angebracht, charakter-

[1]) Dass Girolamo Riario und Giovanni della Rovere die beiden weltlichen Herren seien, wurde zuerst in Vasaris Ausgabe von Le Monnier (IV p. 200) ausgesprochen.

[2]) Schmarsow muss nur flüchtige Gelegenheit gefunden haben, die schwerzugängliche Bibliothek Sixtus IV. zu besuchen, sonst würden ihm diese Malereien Melozzos, die auch Fabre übersehen hat, nicht entgangen sein. Auch die Urkunden bestätigen indirekt, was schon die Stilkritik zur Gewissheit macht. Wenn Melozzo im Jahre 1477 im ersten Saal, im Jahre 1480 im dritten gemalt hat, so wird er in den dazwischen liegenden Jahren im zweiten thätig gewesen sein; nur haben sich hier die Rechnungen nicht erhalten.

[3]) Descrizione del Vaticano, Roma 1766, Tom. II p. 456. Dass in der That die Lünettenmalereien sich an den Wänden fortsetzten, erkennt man noch heute an den Kapitälerresten, welche die Erker trugen, die nun, wie die ganze Balustrade, ohne jede Stütze in der Luft schweben. Ebenso unmotiviert ist auch der Ornamentstreifen abgeschnitten, der um das Fenster nach dem Belvederehof zu herumläuft. Wo die weisse Tünche abgefallen ist, entdeckt das Auge sofort die Spuren der Freskomalerei.

[4]) Ein Famulus des Melozzo, mit Namen Johannes, erhält am 10. Oktober 1477 18 Karlinen für drei Tafeln, auf welchen die Namen der Bücher verzeichnet sind. Schon am 18. März des folgenden Jahres erhalten zwei durch die untergeordneten Aufträge als Handwerker bezeichnete Maler Paulus und Dionysius zwei Dukaten für zwei Paar Strümpfe (!), die sie von Sr. Heiligkeit erbeten hatten, als sie die Cancelli der Bibliothek malten und die Malerei der Bibliotheca

volle Männerköpfe — vielleicht Porträte, vielleicht Idealgestalten —, die mehr als alles andere hier die Kunst Melozzos erkennen lassen [Abb. 36]. Er allein verstand so sicher und so scharf zu zeichnen, er allein verstand die Gesichter so plastisch lebendig zu modellieren. Man ziehe nur das erhaltene Fresko der lateinischen Bibliothek zum Vergleich heran, um den Arbeiten Melozzos in der Bibliotheca graeca gerecht zu werden. Dort dieselbe grossartig einfache Charakteristik der Figuren im Vordergrunde und im architektonischen Hintergrunde dasselbe Bestreben, durch eine kunstreiche Scheinarchitektur dem Auge eine tote Wandfläche in luft- und lichtvolle Räume zu verwandeln.

Musste die Porträtdarstellung Sixtus IV. und der Seinen als die erste grosse Leistung der Bildnismalerei in Rom seit vielen Jahrhunderten Staunen und Bewunderung erregen, so gab es ebenso unter all den Fresken eines Pisanello, eines Fra Angelico, eines Benozzo Gozzoli nichts, was sich als Komposition dem Chorfresko in der Apostelkirche hätte vergleichen lassen.

Melozzos Fresko in der Apostelkirche

Hat Melozzo in der Vaticana zum erstenmal wieder die Erscheinung des Menschen individuell erfasst und ausgedrückt, so gelangen ihm in der Apostelkirche die ersten Idealtypen Christi, der Heiligen und der Engel, wo sich göttliches Wesen in menschlicher Form in so vollendeter Erscheinung verklärt, dass die Ideale der christlichen Kunst damit Wirklichkeit zu werden schienen. Hier hat sich dann auch Melozzo die Palme als Meister der Perspektive errungen, die ihm schon Giovanni Santi in seiner Reimchronik[1]) zuerkannt hat:

Non lasciando Melozzo a me si caro
Che in prospettiva ha steso tanto il passo.

Was gäben wir heute darum, wäre uns noch das Apsisgemälde der Apostelkirche erhalten, wie es die Römer in den Tagen Sixtus IV. bewundern konnten; wie rätselhaft will es uns erscheinen, dass Menschenhände ein Menschenwerk zu zerstören wagten, welches für alle Zeiten ein tröstliches Zeugnis hätte ablegen sollen von dem göttlichen Funken, der niemals auf der Erde erlöschen wird, von der Erinnerung an eine Abstammung von oben, die der Menschheit noch niemals verloren gegangen ist. „Und es geschah, da er sie segnete, schied er von ihnen und fuhr auf gen Himmel, und eine Wolke nahm ihn auf vor ihren Augen weg.“ Diese Worte aus dem Lukasevangelium und aus der Apostelgeschichte boten dem Künstler den einzigen biblischen Anhalt für seine Komposition; sie waren das einzige Samenkorn, das seine Phantasie befruchtet hat. Im tiefen Blau des Himmelsgewölbes, das zahllose Cherubim wie mit lebendigen Wolkenschatten füllten, sah man in der Mitte den himmelfahrenden Heiland [Abb. 37] von einem huldigenden Chor singender und spielender Engel umgeben, Urtypen vollendeter Schönheit, Jugend und Kraft. Unten auf der Erde standen die zurückbleibenden Apostel stürmisch erregt, dem scheidenden Meister mit Augen, Herz und Händen folgend. Christus ist ohne Zweifel von allen diesen Idealtypen derjenige, welcher der menschlichen Vorstellung von der Erscheinung des Erlösers noch am

graeca wiederherstellten. Wie aus dem Lohn zu ersehen, kann ihre Arbeit hier nicht umfangreich gewesen sein. Vgl. Müntz III p. 131.

[1]) Abgedruckt bei Passavant, Rafael von Urbino I p. 472.



Abb. 37 DER GEN HIMMEL FAHRENDE CHRISTUS DES MELOZZO DA FORLI
Heute im Quirinal in Rom



Abb. 38 ENGEL AUS SS. APOSTOLI VON MELOZZO DA FORLI
❧❧❧ Heute in der Sakristei von St. Peter in Rom ❧❧❧

fernsten bleibt. Die gescheitelten, flach über die niedrige Stirn gekämmten Haare, die ihm in flatternder Lockenfülle über die Schultern fallen, diese mächtige fast gewaltsame Bewegung lassen uns den Gott noch zu menschlich erscheinen. Und doch wie tief empfunden ist dies Bild! Über dem violetten Gewande — die Herrscherfarbe seit der römischen Kaiserzeit — trägt der Gottessohn den weissen, faltenreichen Mantel, die mächtigen Arme sind weit geöffnet und zeigen der Menschheit die Nägelmale seiner Hände, das Zeugnis und die Bürgschaft ihrer Rechtfertigung vor Gott. So stürmt er aufwärts mit so unwiderstehlicher Gewalt, dass es scheint, wie Vasari sich ausdrückt, als müsse er die Wölbung durchbrechen. Fast gegen seinen Willen wird er über die Erde emporgetragen, auf welche seine grossen, dunklen Augen träumerisch und ernst herniederschauen, und die er nun mit den segnend ausgebreiteten Armen noch einmal zu umfassen scheint[1]).

Einst als noch die von Himmelsfrieden ganz erfüllten Engel ihn umgaben, muss das tieferregte, menschliche Empfinden Christi den Beschauer noch mächtiger gepackt haben. Die Melodien und Gesänge dieser schönen Wesen scheinen ganz unbewusst der Ausklang zu sein des paradiesisch reinen Glückes, das sie erfüllt. Zwar äussert sich die Empfindung bald leiser, bald lauter, je nach den Instrumenten, die sie spielen; aber die wunschlose Seligkeit, welche der Urgrund ihres Seins ist, dämpft die lautesten Töne ihres Jubels, verklärt die süsse Sehnsucht ihres Liedes, das sie lauschend ertönen lassen. Wie rosig ihre Lippen sind, wie klar und unschuldsvoll die Augen blicken, wie leuchtend ihnen die goldenen Strahlenkränze, ein Abglanz der Ewigkeit, um die bewegte Fülle der Locken schweben! Sie singen und spielen zugleich, Guitarre und Violine,

[1]) Ich verdanke es der gütigen Vermittlung Sr. Excellenz des Deutschen Botschafters, Grafen von Wedel, dass mir das Ministerium des Königlichen Hauses die photographische Aufnahme des Christus gestattet hat.

Zimbel und Tamburin, als wollten sie mit ihren Melodien dem heimkehrenden Himmelskönige den Vorgeschmack des Paradieses entgegenbringen [Abb. 38 und 39].

Schauen im Himmel, Glauben auf Erden, Sehnsucht hier unten, Seligkeit dort oben — wie klar muss sich dies Dogma im Fresko Melozzos dargestellt haben, das so reich ist an ethischem Gehalt, so unmittelbar in die geheimsten Gründe unserer Seele hineingreift, dass wir selbst heute noch, wo wir doch nur vor Trümmern stehen, nachzudenken beginnen, ohne dass sich die Augen erst an der schönheitsvollen Form gesättigt hätten. Die vier erhaltenen Apostelköpfe Melozzos sind in der That der erhabenste Ausdruck des Erlösungsbedürfnisses der Menschheit, welcher der Malerei bis dahin gelungen war; welch eine heilige Sehnsucht, sich mit Gott zu verbinden, welch ein felsenfester Glaube an das Unbegreifliche, welch eine zuversichtliche Hoffnung der Wiedervereinigung beseelt diese Urtypen männlicher Würde, jugendlicher Schönheit und Kraft! Der Graubart, dem der Abschiedsschmerz so tief in die ehrlichen Züge gegraben ist [Abb. 40], kann es mit dem Urtypus von Treue und Glauben, dem San Marco Donatellos an Orsanmichele in Florenz aufnehmen; der bartlose, vollwangige Jüngling, vielleicht Johannes selbst, scheint mit dem strahlend erhobenen Blick dem Meister all die Liebe als Abschiedsgabe nachzusenden, die Christus ihm selbst ins Herz gesenkt. Nicht minder bewegt äussert sich übermächtiges Empfinden in den kühn verkürzten Köpfen der beiden anderen Apostel [Abb. 41 und 42]; aber auch hier bewundern wir dasselbe Streben, Wahrheit und Tiefe mit massvollen Mitteln zu erreichen, dieselbe Sicherheit und Schärfe der Zeichnung, gleichsam die Zucht und Schule, welche alle Maler der Frührenaissance vor Übertreibung bewahrt hat. Ja, könnten wir noch in der Chorapsis der Apostelkirche das Getrennte vereinigt sehen, wir würden die unaussprechliche Feier dieser Trennungsstunde mitempfinden, wir würden auch die Himmelsharmonien der Engel zu vernehmen meinen, die sich tröstend auf den Schmerz der zurück-

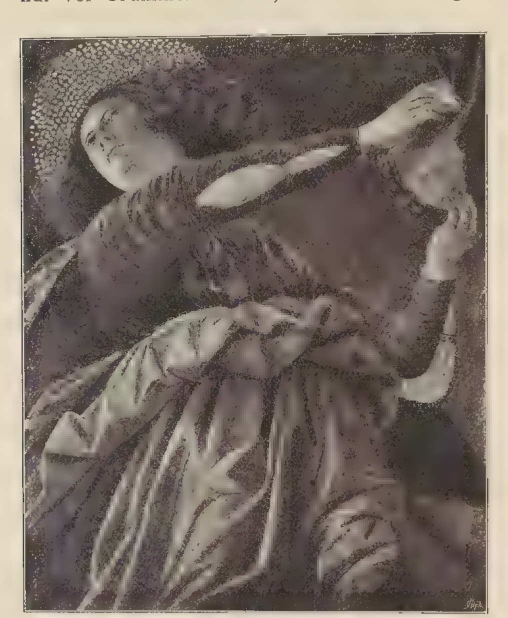


Abb. 39 ENGEL AUS SS. APOSTOLI VON MELOZZO DA FORLI
Heute in der Sakristei von St. Peter in Rom

bleibenden Jünger herniedersenkten, die den Aufwärtsschwebenden mit geheimnisvoller Kraft zurücktrugen in seines Vaters Reich.



Abb. 40
APOSTELKOPF AUS SS. APOSTOLI VON MELOZZO DA FORLI • Heute in der Sakristei von St. Peter in Rom

Vor solch einer poetischen Schöpfung, welche die Kunstthätigkeit des Giuliano della Rovere glorreich einleitete, die wie ein Wunder unverfälschten Christenglaubens aus dem Boden einer ganz verweltlichten Kirche emporwuchs, vor solch einem Werk, welches das Höchste anstrebt und das Höchste erreicht, müssen eigentlich alle gleichzeitigen Leistungen der Malerei im Rom Sixtus IV. in den Hintergrund zurückgetreten sein, und erst in den Wandgemälden der Sixtinischen Kapelle begegnen uns Meister, die sich mit Melozzo messen können. Und doch hat es auch schon früher nicht an monumentalen Aufgaben gefehlt, und ausser Antonazzo und Melozzo da Forli sind damals noch eine ganze Reihe auswärtiger Künstler für Sixtus und seine Kardinäle in Rom thätig gewesen.

* * *



Abb. 41
APOSTELKOPF AUS SS. APOSTOLI VON MELOZZO DA FORLI • Heute in der Sakristei von St. Peter in Rom

Beziehungen Sixtus IV. zu Umbrien

Ein besonderes Verhältnis zu Umbrien ergab sich für den Franziskaner-Papst von selbst; hatte ihn doch auch Perugia, wie er noch als Professor lehrend von einer Stadt zur anderen zog, „ob singularem doctrinam et integritatem", zum Ehrenbürger ernannt[1]). Der hochsinnige Graf Federigo von Urbino kam unter dem Rovere-Papst des öfteren nach Rom, wo er ein Gast des Kardinals Giuliano war und in der Kapelle einen besonderen Ehrenplatz erhielt[2]). Schon im Frühling des Jahres 1474 wurde die Vermählung des Nepoten Giovanni della Rovere mit der Tochter Federigos Giovanna geplant, als ein „gefährliches Beispiel der

[1]) Platina ed. Muratori III, 2 p. 1054.
[2]) Jakob von Volterra, Diarium ed. Muratori XXIII p. 95. Von der Gastfreundschaft, die Giuliano dem Herzog von Urbino gewährte, sagt Platina (Muratori III, 2 p. 1058): Saepius Federicum Urbinatem Comitem splendide ac magnifice hospitio suscipit.



Abb. 42
APOSTELKOPF AUS SS. APOSTOLI VON MELOZZO DA FORLI • Heute in der Sakristei von St. Peter in Rom •

Begünstigung von Fleisch und Blut[1])", aber zunächst hinausgeschoben. Wenig später erhielt der Graf die Herzogswürde, und schon am 10. Oktober konnte Sixtus die Verbindung seines Nepoten, des neuen Herrn von Sinigallia und Mondavio, mit der Tochter des Herzogs nach Mailand berichten[2]). Als dann im Beginn des Sommers 1476 die Pest in Rom zu wüten begann, entschloss sich Sixtus, die Stadt zu verlassen. Vier Monate lang bis tief in den Oktober hinein verweilte er in Umbrien, in Amelia, Narni und zuletzt in Foligno. Und wenn er damals Zeit fand, persönlich die bescheidensten Klöster zu besuchen, so wird er auch mit Künstlern in Verbindung getreten sein, deren Dienste er früher und später in Umbrien selbst in Anspruch genommen hat, den Palazzo del Governo in Foligno auszumalen, und Kirche und Kloster des h. Franziskus in Assisi zu erweitern und auch wiederherzustellen[3]). Dem Heiligen, dessen Namen er trug, in dessen Ordenskleid er einmal begraben werden wollte, hat Sixtus dann auch in Assisi selbst seine Verehrung bezeugt. Es muss eine feierliche Stunde gewesen sein, als der Rovere-Papst, in dessen Wesen die Willenskraft und Gedankenklarheit der Renaissance den Mysticismus des Mittelalters noch keineswegs überwunden hatten, in stiller Nacht in das geöffnete Felsengrab des h. Franziskus hinabstieg, einen Herzenswunsch und ein Gelübde zu erfüllen. „Alle sahen die Wundenmale", erzählte später der Hauptmann seiner Wache, der ihm die Fackel vorantrug, „berührten und küssten sie, und der Papst schnitt mit eigener Hand vom Scheitel des Toten einige Haare ab, die er stets mit grosser Verehrung bewahrte[4])."

[1]) Putatum est carnis et sanguinis id perniciosum exemplum fuisse. Jakob von Volterra bei Muratori XXIII p. 95.

[2]) Pastor II p. 728 im Anhang n. 121.

[3]) Vgl. die Litteraturangaben bei Pastor II p. 630 Anm. 3.

[4]) Wadding, Annal. Minorit. ad ann. 1476. Tom. XIV p. 145: Secreto denique habito colloquio cum ministro generali, sacri conventus custode et sacrista sub altum noctis silentium descendit per occultos recessus ad subterraneam Ecclesiam in qua virum sanctissimum in pede erectum, reverenter cum lacrymis veneratus est. Duos tantum adhibuit comites, Joannem Arcimboldum, Cardinalem, Archiepiscopum Mediolanensem et Andream de Nursia, Praefectum Vigilum ... Hic facem Pontifici praeferebat, omnes sacra vulnera viderunt, palpaverunt et osculati sunt. Pontifex propriis manibus ex capitis cincinno capillos abscidit, quos in summa semper habuit veneratione. Andreas hac visione ita colliquefactus est amore et reverentia erga sanctissimum Patriarcham, ut ubicumque Princeps Fratribus obviaverit, memor huius devotissimi spectaculi a lacrymis difficile se potuerit cohibere.

Der Freskencyklus im Spital von Santo Spirito

Charakterzüge umbrischer Kunst hat man auch von jeher in dem umfangreichen Freskencyklus erkennen wollen, den Sixtus wahrscheinlich im Jahre 1478 im Spital von Santo Spirito ausführen liess. Die Hochwände der beiden langausgedehnten Krankensäle, die sich rechts und links von der Rundkapelle in der Mitte abzweigen, sind rings mit kleinen, heute allerdings arg zerstörten Darstellungen aus dem Leben der Gründer und Neuerbauer des Hospitals geschmückt. Noch unter Sixtus IV. wurden mehr als dreiviertel der Fresken vollendet; nur die Bilderreihe der linken Langwand der Saalhälfte links vom Eintretenden — Darstellungen aus dem Leben des Papstes vom Jahre 1479 bis an seinen Tod — verdankt ihre Entstehung späteren Jahrhunderten[1]).

An der Schmalwand der Saalhälfte links nimmt der Cyklus seinen Anfang mit der Schilderung der Verbrechen, die grausame Mütter an ihren unehelichen Kindern begehen. Dann sehen wir an der südlichen Langwand in den drei ersten Bildern dargestellt, wie Innocenz III., durch ein Traumgesicht bewogen, das Hospital des h. Geistes gründet und einen Orden einsetzt, die Ausgesetzten zu erziehen. Hieran schliesst sich unmittelbar die Lebensgeschichte Sixtus IV., welche mit dem Traumgesicht der Mutter Luchina beginnt, der die Heiligen Franziskus und Antonius Mönchskutte und Gürtel darreichen für den Sohn, den sie gebären soll. Die wunder- und verheissungsvolle Jugendgeschichte des kleinen Francesco wird in den nächsten Bildern mit liebevoller Ausführlichkeit erzählt bis zu seiner Errettung aus Meeresfluten durch die stets getreuen Schutzheiligen Franziskus und Antonius.

An der südlichen Langwand der Saalhälfte rechts setzt sich die Erzählung fort. Hier sehen wir, wie die Eltern, einem Gelübde getreu, ihren eben genesenen neunjährigen Knaben dem Franziskanerorden darbringen, in dem sich die reichen Gaben des Kindes zu früher Blüte entwickeln sollten. Wir folgen dann dem Lernenden und Lehrenden an die ersten Universitäten Italiens; wir begleiten ihn nach Brescia, wo er sich in einer glänzenden Disputation über das Blut Christi einen Namen macht, nach Perugia endlich, wo er zum General des Franziskanerordens erwählt wird. Daran schliesst sich dann, noch immer in chronologischer Folge, die Verleihung des roten Hutes durch Paul II., die Erhebung auf den päpstlichen Stuhl und die Besitzergreifung vom Lateran. In sechs aufeinanderfolgenden Darstellungen, zwischen welche der Neubau des Ponte Sisto eingeschoben ist, wird dann die Gründung des Hospitals und der dazugehörigen Bauten mit aller Ausführlichkeit geschildert; ja, auf den letzten

[1]) Brockhaus, Das Hospital Santo Spirito zu Rom im 15. Jahrhundert (Repert. f. K. W. VII [1884] p. 429) und Schmarsow, Melozzo da Forli p. 202 ff., haben den Freskencyklus ausführlich besprochen und analysiert. Wie im folgenden bewiesen werden wird, ist der Bilderkreis einige Jahre früher entstanden als beide annehmen. Das Studium der Fresken wird dadurch sehr erschwert, dass es in gefüllten Krankensälen geschehen muss und man nur gelegentlich einmal durch geöffnete Fenster von einer Galerie aus die Bilder näher und ungestörter betrachten kann. Im Frühling 1899 hat das italienische Unterrichtsministerium vom Freskencyklus von Santo Spirito photographische Aufnahmen machen lassen. Durch gütige Vermittlung Sr. Excellenz des Kaiserl. Deutschen Botschafters, Grafen von Wedel, wurde mir die Einsicht in diese Aufnahmen gestattet. Ich verdanke es der Liebenswürdigkeit des Commendatore Fiorilli, Direttore generale per le antichità e belle arti, dass ich die Photographieen einiger der am besten erhaltenen Fresken hier reproduzieren kann.

beiden Bildern an der westlichen Schmalwand sehen wir schon, wie in dem vollendeten Bau die Werke der Barmherzigkeit an den ausgesetzten Kindern, den Krüppeln und Kranken geübt werden.

Die folgenden Gemälde, welche mit dem Bau von S. Maria del Popolo an der westlichen Schmalwand beginnen und sich an der nördlichen Langwand fortsetzen, schildern den Rovere-Papst vor allem als gastfreien Freund und Beschützer der christlichen Fürsten. Es musste ja das Selbstgefühl des ahnenlosen Mannes gewaltig heben, wenn ihn fremde und einheimische Fürsten besuchten und vertriebene Herrscher an den Stufen seines Thrones Hilfe suchten. Nicht ein einziges dieser Fresken, welche die Zahl der noch unter Sixtus selbst entstandenen Bilder abschliessen, fällt zeitlich über das Jahr 1477 hinaus, denn auch die Darstellung der Bestätigung der Privilegien der Bettelorden bezieht sich nicht auf die sogenannte „goldene Bulle“ vom Jahre 1479, sondern vielmehr auf die erste gewaltige Vermehrung der Privilegien der Bettelorden, vor allem der Franziskaner vom 31. August des Jahres 1474, bekannt unter dem Namen des „Mare magnum“. Nun wird es schon in einer Bulle vom Februar des Jahres 1477 als Thatsache vorausgesetzt, dass Kinder und Kranke beständig Unterkunft in S. Spirito finden, also wird man sofort nach der Vollendung der Krankensäle die Malereien in Angriff genommen haben, die wir uns etwa im Jahre 1478 oder schon eher vollendet denken dürfen[1]). In der That, eine Inschrift, welche den im Jahre 1479 als Flüchtling in Rom erscheinenden Fürsten von Leucadia, Lionardo Tocco, nennt, findet sich, wie die Heiligsprechung Bonaventuras (14. April 1482), wie die Grundsteinlegung von S. Maria della Pace (13. Dezember 1482) an der nördlichen Hochwand der Saalhälfte links erst unter den Darstellungen aus dem Seicento gemalt.

Die Chronologie ist in der Reihe der Ceremonienbilder, welche die Gastfreiheit Sixtus IV. verherrlichen, nicht immer festgehalten, die häufige Wiederholung derselben Komposition wirkt eintönig und ermüdend. Die Schilderung beginnt mit dem Besuch Christians von Dänemark in Rom am 16. April 1474; es folgt der Besuch des Königs Ferdinand von Neapel im Januar des folgenden Jahres, und gleich darauf im März sehen wir den von Matthias Corvinus erkorenen König von Bosnien als Pilger vor dem päpstlichen Thron erscheinen. Dann erst folgt die Erteilung der Privilegien an die Bettelorden vom 13. August 1474, an welche sich endlich der schon im Januar 1473 erfolgte Besuch der Eleonora von Aragon anschliesst. Dagegen kann das folgende Gemälde, welches die Gründung der Bibliothek feiert, erst nach dem Jahre 1477 entstanden sein; denn es verrät in der Komposition den unverkennbarsten Einfluss von Melozzos eben vollendetem Fresko im Vatikan. Ganz zusammenhangslos ist dann auch hier wieder der

[1]) Schmarsow (Melozzo da Forli p. 202 ff.) sowohl wie Brockhaus (Repert. f. Kunstw. VII p. 281 u. 429) haben die von Pasquale Adinolfi (Il Canale di Ponte p. 75) publizierte Bulle nicht gekannt und darum beide die Ausführung des Freskencyklus zu spät in den Beginn der achtziger Jahre angesetzt. Beide haben daher auch fälschlich die Verleihung der Privilegien an die Bettelorden im Bilderkreise von Santo Spirito auf die goldene Bulle vom Jahre 1479 bezogen. Vgl. über die Begünstigung der Bettelorden durch Sixtus IV. Pastor II p. 569.

Empfang der flüchtigen Charlotte von Lusignan[1]) (Juni 1474) daneben gereiht, und eine Verherrlichung der wenig glorreichen Triumphe Caraffas auf seinem Kreuzzug gegen die Türken (Januar 1473) schliesst die Reihe.

Die schlechte Erhaltung und Übermalung aller dieser Fresken kann nicht genug beklagt werden, denn als erstes Beispiel einer historischen Wandmalerei im grossen Stile stehen sie in der Frührenaissance überhaupt einzig da. Nirgends hat der Kultus der Persönlichkeit, einer der Haupt-Charakterzüge des Quattrocento, einen bedeutungsvolleren Ausdruck gefunden als hier, wo uns der Rovere-Papst als der beherrschende Geist seiner Zeit geschildert wird, um dessen Jugend sich fromme Legenden gewoben haben, dessen Mannesalter das Fortschreiten von einem Erfolg zum anderen bedeutet, der als Greis, als Vater der Christenheit, in all den Irrgängen der selbstsüchtigsten Nepoten-Politik, seine höchsten Aufgaben niemals ganz aus den Augen verloren hat. Ja, die merkwürdig zahlreichen Anspielungen auf die Zeitgeschichte im Freskencyklus der Sixtinischen Kapelle wird man dann erst ganz verstehen und würdigen können, wenn man weiss, dass schon unmittelbar vorher in der Lebensschilderung Sixtus IV. in Santo Spirito die Malerei, welche bis dahin fast ausschliesslich die Glaubenssatzungen der Religion verherrlicht hatte, in den Dienst der Ruhmessehnsucht des alten Rovere getreten war.

Die Maler des Freskencyklus in Santo Spirito

Allerdings ist der künstlerische Wert der ganzen Bilderreihe sehr gering. Zwei unbekannte Maler, deren Meisterschaft sich wenig über das Handwerk erhebt, haben sich hier an einem ihnen völlig fernliegenden Stoff versucht, den zu bewältigen sie weder die technischen Mittel noch die Gestaltungskraft besassen. Die Aufgabe, dieses Papstleben zu schildern in all seinen Wechselfällen und Erfolgen, war ja grossartig genug, und sicherlich wird man sich grösseres von der Ausführung versprochen haben, nachdem ein Mann wie Platina die „Tituli" für den Bilderkreis verfasst und damit seinen Inhalt bestimmt hatte. Aber es wurde sofort ein verhängnisvoller Fehler begangen, indem man die Fresken hoch oben unmittelbar unter der Saaldecke zwischen die Fensterreihe einzwängte, so dass bei ihren kleinen Verhältnissen ein müheloses Sehen von unten unmöglich ist. Dann haben die scheinbar besser erhaltenen Gemälde fast alle weit mehr durch Übermalung gelitten, als man bis heute angenommen hat; der grössere Teil aber ist so nachgedunkelt, dass wir häufig nicht einmal mehr die Komposition zu erkennen vermögen.

Der Umbrische Meister

Und doch kann es noch unternommen werden, wenigstens in allgemeinen Zügen den Stil von zwei Malern zu unterscheiden, von denen der minder-

[1]) Eine Kopie dieses Bildes und ein Porträt der Prinzessin nach demselben findet sich in einer Handschrift des Jacopo Grimaldi im Staatsarchiv zu Turin vom Jahre 1621, welche den Titel trägt: De Carola Lusignana regina, Ludovici de Sabaudia, Hierusalem, Cypri et Armeniae regis carissima conjuge, in Vaticana basilica sepulta, nonnullae memoriae, ad serenissimum principem et reverendissimum dominum dominum Mauritium de Sabaudia, sancti Eustachii diaconum cardinalem amplissimum. Romae. Anno MDCXXI. Vgl. Müntz, Recherches sur l'oeuvre archéologique de Jacques Grimaldi in der Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome p. 243. Leider wurden diese Kopien erst angefertigt, nachdem das Fresko vollständig übermalt worden war. Über das Porträt der Fürstin in den Fresken der Sixtinischen Kapelle siehe weiter unten.

begabte aus Umbrien nach Rom gekommen sein wird, während der bedeutendere den Einfluss des Lorenzo da Viterbo erfahren hat. Die Südwand beider Säle scheint der Viterbese ausgemalt zu haben, die Nordwand der rechten Saalhälfte wird grösstenteils dem Umbrier gehören. Seine Ceremonienbilder, in denen er dieselben Kompositionen mit geringen Abänderungen wiederholt, sind heute nicht mehr zu erkennen; erst wenn wir bei dem Besuch Sixtus IV. in der neuen Bibliothek angelangt sind, können wir versuchen, uns über Begabung und Kunstcharakter des Umbriers ein Urteil zu bilden. Vor allem entdeckt man in der Gegenüberstellung des Papstes und seines Neffen Giuliano, die

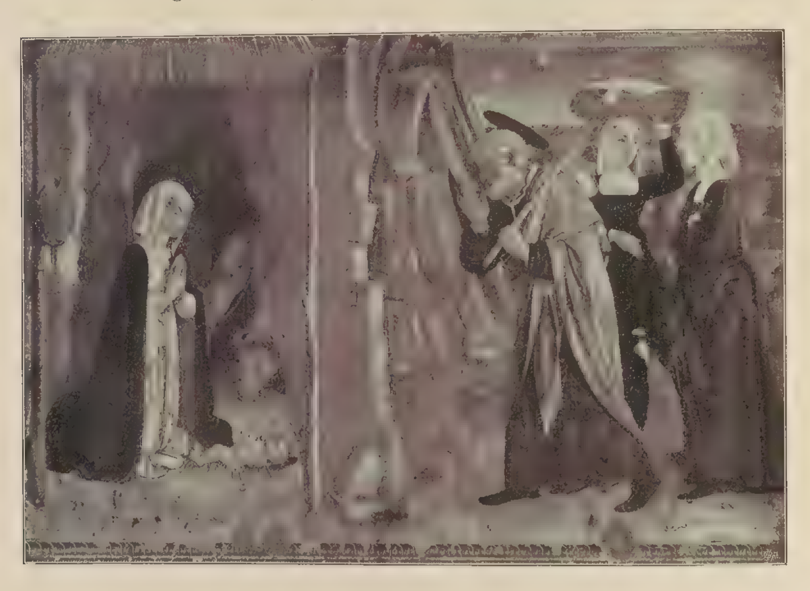


Abb. 43 ANBETUNG DES KINDES VON LORENZO DA VITERBO IN S. MARIA DELLA VERITA

sich hier sogar die Hände reichen, den Einfluss der Komposition Melozzos; ja, die zwei weltlichen Herren hinter dem Kardinal sind fast nichts anderes als schwache Kopien aus dem Fresko in der Libreria. Nur der ergraute Platina erhielt diesmal seinen Platz hinter Sixtus IV., der mit allen seinen Begleitern silhouettenartig an der Wand erscheint, während der Vordergrund von den in der Mitte durch einen Gang getrennten Bänken und Büchergestellen eingenommen wird[1]). Die Leistungen dieses Malers, dem die Gesetze der Perspektive stets ein Geheimnis geblieben sind, können kaum als Kunstwerke gelten; nur die Weichheit und Unbestimmtheit der Typen, die gleichmässig ruhige Stimmung, die Art der Faltengebung endlich lassen auf einen Umbrier schliessen, dessen

[1]) Abbildung bei J. W. Clark in den Camb. Ant. Soc. Proc. and Comm. Vol. X (1899) Pl. IV.

schwaches Kompositionstalent sich auch im „Besuch der Königin Charlotte“ und im „Türkensiege Caraffas“ verrät, die übrigens zum grössten Teil übermalt sind.

Der Viterbese

Weit selbständiger tritt uns der andere Meister entgegen, welchem der Hauptanteil am Freskencyklus von Santo Spirito zugefallen ist. Ja, in den besser erhaltenen Gemälden scheint er sich sogar, wenigstens in der Durchbildung der Frauentypen, seinem Vorbild dem Lorenzo da Viterbo zu nähern, der kaum zehn Jahre früher in seiner Heimatstadt die noch erhaltenen Fresken in S. Maria della Verità gemalt hatte[1]). Hier in der Kapelle des Nardo Mazzatosta



Abb. 44 TRAUM DER LUCHINA. FRESCO IM SPITAL VON S. SPIRITO IN ROM

lernen wir einen Maler kennen, der sich anfangs nach Benozzo Gozzoli gebildet hat, später aber unter den Einfluss des Piero della Francesca geraten ist, dessen Schroffheiten er, zum Beispiel in der Charakteristik der Männertypen, gerne übertreibt. Charakteristisch sind für seine Kunst vor allem aber die schlanken Frauengestalten mit den breiten Gesichtern, der hohen Stirn, den hochgewölbten Brauen, dem grossen etwas vollen Mund, dem wenig bewegten Ausdruck in den Köpfen, die stets ein Schleier oder ein weisses Tuch bedeckt [Abb. 43]. Dies Frauenideal hat sich dann auch der Meister von

[1]) Vgl. über Lorenzo da Viterbo, Schmarsow, Melozzo da Forli p. 59, wo weitere Litteraturangaben, dann Corrado Ricci, Lorenzo da Viterbo im Arch. stor. dell' Arte I (1888) p. 26 u. 60, endlich Cesare Pinzi, Guida di Viterbo, Viterbo 1894, p. 112.

Santo Spirito zu eigen gemacht, der allerdings in seinen schwächlichen Männergestalten, die aus der altumbrischen Schule stammen, weit hinter den Charakterfiguren des Lorenzo zurückbleibt. Auch von ihm muss der grössere Teil der Arbeit als verloren betrachtet werden, denn in der linken Saalhälfte haben sich von zehn Fresken nur noch drei, in der rechten von acht nur noch zwei in einigermassen erkenntlichem Zustande erhalten.

Die Traumbilder Innocenz III. und der Luchina also, dann die Errettung des kleinen Francesco, den seine Schutzheiligen aus dem Wasser ziehen, geben uns in der linken Saalhälfte allein noch einen Begriff von der Kunst dieses Malers, der jedenfalls auch nur wenig Kompositionstalent besessen hat. Umbrische Einflüsse erkennt man wieder in den Höflingen in rotem Mantel, die den Schlummer des Papstes bewachen, und in dem Engel, der durch die Lüfte auf den Schlafenden zustürmt. Man fühlt sich hier an die Bilderchen des Fiorenzo di Lorenzo in der Pinakothek von Perugia erinnert, welche die Wunderthaten des h. Bernardin erzählen. Im Traumgesicht der Luchina [Abb. 44] dagegen verrät der Maler seine Herkunft aus Viterbo. Links im Vordergrunde sieht man die schlafende Frau im Bette liegen, über welchem an der Wand ein Bild der Madonna sichtbar wird; oben in den Wolken kniet das erwartete Knäblein, dem Franziskus und Antonius freundlich Kutte und Gürtel entgegen-



Abb. 45 FRANCESCO VON SAVONA NIMMT DAS KLEID DES H. FRANCISCUS
FRESKO IM SPITAL VON S. SPIRITO IN ROM



Abb. 46 FRANCESCO VON SAVONA LEHRT IN DEN STÄDTEN ITALIENS
FRESKO IM SPITAL VON S. SPIRITO IN ROM

strecken. Vergleicht man nun den Kopftypus der Mutter, die selbst im Bett ihr weisses Kopftuch nicht abgelegt hat, mit der Maria in der Anbetung des Kindes in der Mazzatosta-Kapelle in Viterbo, so erkennt man sofort dasselbe Frauenideal, das dem Lehrer wie dem Schüler vorgeschwebt hat, welches dann noch häufiger in den beiden ersten Fresken der rechten Saalhälfte wiederholt worden ist. Hier ist sowohl die Einkleidung des zukünftigen Papstes in das Franziskanergewand [Abb. 45], wie die Schilderung seiner ersten Lehrversuche in den Hauptstädten Italiens einigermassen erhalten [Abb. 46]; und hier begegnen uns nicht nur aufs neue die Männer mit den ausdruckslosen knabenhaften Köpfen, sondern auch die liebenswürdigen schlanken Frauen, die alle so gesund und frisch aus ihren weissen Kopftüchern hervorschauen, wie die Frauen, welche in Viterbo am Sposalizio der Madonna teilnehmen.

Aber weder Antonazzo Romano, noch der Schüler des Lorenzo da Viterbo und sein Gehilfe in Santo Spirito zeigen uns die Malerei auf einer Entwicklungsbahn, welche irgendwie das Erreichen höherer Ziele versprochen hätte. Melozzo da Forli ist eine Erscheinung von einsamer Grösse; er hat in Rom überhaupt keine Schule gebildet und auf andere Künstler nur beschränkten Einfluss ausgeübt. Eine Entwicklungsgeschichte der Malerei in Rom unter Sixtus IV. und seinen Nachfolgern lässt sich nur an der umbrischen Schule verfolgen, und die

Florentiner Malerei hat sich wenigstens durch eine sich Jahrzehnte lang fortsetzende Tradition Heimatsrechte am Tiber erworben.

* * *

Die Umbrische Schule. Pietro Perugino

Wann kam das Haupt der Umbrischen Schule, der Lehrer Raffaels, zum erstenmal nach Rom? Bis heute herrscht über die Beantwortung dieser Frage dieselbe Unsicherheit wie über die Jugendentwicklung Peruginos überhaupt. Dass aber der Meister schon früher in Rom gearbeitet hatte, ehe er in der Sixtinischen Kapelle zu malen begann, muss einmal durch seine Fresken bewiesen worden sein. Allerdings lässt es sich nicht mehr feststellen, ob zwei Martyriumsscenen von besonderer Schönheit, die noch Mancini in San Marco sah, schon vor den Sixtina-Fresken entstanden[1]. Aber die Annahme scheint berechtigt, dass sie bald nach dem Tode Pauls II. ausgeführt worden sind, als Marco Barbo Palast und Kirche seines Oheims vollendete und auch von Mino da Fiesole und Giovanni Dalmata das Tabernakel arbeiten liess. Genauer lässt sich das Datum der Malereien in der Chorapsis von St. Peter bestimmen, weil diese am 8. Dezember des Jahres 1479 schon vollendet war und mit Indulgenzen bedacht werden konnte[2]. Aber auch von diesem umfangreichen Fresko hat sich nur Grimaldis Skizze und Beschreibung erhalten als einziges Zeugnis über das bedeutungsvolle Werk, das Vasari nicht einmal genannt hat. „In der Front", so schreibt der Archivar der vatikanischen Basilika[3], „hatte der Chor eine Apsis, die mit Gemälden geschmückt war. Dort sah man in der Wölbung, von einem Engelkranz umgeben, das Bild der jungfräulichen Gottesmutter, die ihren Sohn im Schosse hielt. Zu ihrer Rechten stand der Apostelfürst, Sixtus IV. empfehlend, der als Porträt gebildet war, die Hände betend erhoben, mit dem Pluviale bekleidet, entblössten Hauptes, die Tiara zu seinen Füssen, die Kniee gebeugt, wie das Christkind ihn segnete; daneben der h. Franziskus. Zu ihrer Linken aber standen Paulus und Antonius von Padua, der leztere in jugendlichem Alter, eine Lilie in der Hand. Endlich über dem Haupt der

[1]) Vgl. Vasari ed. Milanesi III p. 579: In Roma medesimamente in San Marco fece una storia di due Martiri allato al Sacramento; opera delle buone che egli facesse in Roma. Giulio Mancini. Cod. Capp. 231 p. 20: Le cappellette di Paulo II. di qualche mastro di considerazione avanti a Pietro, acanto la porticella per fianco (?) salite le scale quelle pitture d'un martirio di Pietro Perugino, le meglio (sic!) forse che facesse a Roma. Die Annahme Schmarsows (a. a. O. p. 157), dass Vasari in San Marco dem Perugino zuerkannt habe, was dem Melozzo gehöre, wird durch das Zeugnis Mancinis widerlegt. Dass auch Grimaldi Melozzo und Perugino verwechselt habe, und dass dem ersteren die Apsismalerei der Chorkapelle in St. Peter zuerteilt werden müsse, kann ebensowenig erwiesen werden. Der Biograph Peruginos vom Jahre 1804, Orsini, sah noch im Palazzo Negroni zwei der Engel aus dem Chorfresko und bezeichnete sie als Werke Peruginos (Vita di Pietro Perugino, p. 195—196 und Anm. 1). Grimaldi berichtet, dass ausser diesen beiden Engeln auch die Madonna gerettet wurde: Imaginem deiparae habuit Card. Burghesius, dictos duos angelos Card. Montaltus, quos ego Jacobus Grimaldus eidem principi obtuli ac d. d.

[2]) Collectionis bullarum brevium aliorumque diplomatum sacrosanctae basilicae Vaticanae, Romae 1750, Tom. II p. 205.

[3]) Müntz, Sur l'oeuvre archéologique de Jacques Grimaldi in der Bibliothèque des Écoles Françaises I p. 261.



Abb. 47 KOPF DES HEILIGEN SEBASTIAN VON PIETRO PERUGINO
❀❀❀ FRESKOFRAGMENT IN CERQUETO BEI PERUGIA ❀❀❀

Gottesmutter zwei Engel rechts und links, von denen der eine die Zither, der andere die Leier spielte. Das Ganze ist ein Werk des ausgezeichneten Malers Pietro von Perugia.“ Nun hat Perugino, wie urkundlich feststeht, im Jahre 1478 in Cerqueto, einem kleinen Kastell bei Perugia, eine Freskenreihe vollendet, von welcher sich heute nur noch ein heiliger Sebastian [Abb. 47] einigermassen erhalten hat, dessen seelenvolle Schönheit der Meister in späteren Heiligengestalten kaum erreicht, geschweige denn übertroffen hat[1]). Wenn nun der Winterchor von St. Peter im Dezember 1479 schon vollendet war, so muss Perugino von Cerqueto direkt nach Rom übergesiedelt sein, wo seiner die glänzendsten Aufträge harrten. Hier hat er sich auch noch ganz auf der Höhe seiner Kunst gehalten, und in seinen schönsten Apostelköpfen in der Schlüsselübergabe findet man noch das Jünglingsideal wieder, welches er noch völlig unter dem Einfluss des Fiorenzo di Lorenzo zuerst im h. Sebastian von Cerqueto verkörpert hat.

Peruginos Fresken in Cerqueto

Die Erzählung Vasaris, dass sich ein angeblicher Schüler Peruginos, Andrea di Luigi, genannt l'Ingegno, der besonderen Gunst Sixtus IV. zu erfreuen gehabt hätte, ist schon von Rumohr[2]) als Fabel zurückgewiesen worden; und es lässt sich thatsächlich in Rom heute kein Werk dieses mehr als Magistratsperson seiner Vaterstadt Assisi denn als Maler hervortretenden Mannes nachweisen. Dagegen wird die Thätigkeit eines anderen Umbriers in Rom unter dem ersten Rovere-Papst durch halbzerstörte Malereien am Tabernakel über dem Hochaltar von San Giovanni in Laterano bezeugt, das Urban V. im Jahre 1369 gestiftet hatte[3]). Man sieht hier oben über den Säulen, welche den Baldachin tragen, rings um das Tabernakel Freskenbilder, welche an der Nord- und Ostwand völlig übermalt, aber im Süden und Westen noch teilweise unversehrt geblieben sind [Abb. 51 und 52]. Über die Entstehungsgeschichte dieser Fresken und über ihren Meister schweigt jede Überlieferung, doch erkennt man noch heute, vor allem an der Kreuzigungsdarstellung und an einer thronenden Madonna, welche die Front des Tabernakels und die rechte Seitenwand zieren, dass wahrscheinlich niemand anders als Fiorenzo di Lorenzo hier gemalt hat[4]). Man vergleiche nur den Crucifixus im Lateran mit dem wunder-

Andrea di Luigi

Fiorenzo di Lorenzo

[1]) Vgl. Vasari ed. Milanesi III p. 603. Näheres über diese Fresken findet sich bei Orsini, Vita di Pietro Perugino, Perugia 1804, p. 203–204. Vgl. ferner A. Schmarsow, Das Abendmahl in St. Onofrio zu Florenz, Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlung. V (1884) p. 222 ff. Ich verdanke es der Güte des Conte Luigi Manzoni zu Perugia, dass ich hier zum erstenmal das köstliche Fragment der Cerqueto-Fresken reproduzieren kann. Es ist das früheste Werk des Perugino, welches wir besitzen, ein Werk, welches wie kein anderes den Einfluss des Fiorenzo di Lorenzo auf Peruginos Jugendentwicklung erhärtet. Man stelle nur das Fragment von Cerqueto mit dem h. Sebastian des Fiorenzo in Perugia zusammen. Wenn wir dann ferner sehen, wie abhängig wiederum Pinturicchio sich in seinem h. Sebastian im Appartamento Borgia von dem Fresko Peruginos zeigt, so werden wir zu der Annahme gedrängt, dass ihm die Wandgemälde in Cerqueto bekannt gewesen sind. Wahrscheinlich hat also schon hier die gemeinsame Thätigkeit beider Männer begonnen, die sich dann in der Sixtina fortgesetzt hat [Vgl. Abb. 48, 49 und 50].

[2]) Italienische Forschungen II p. 324 ff. Vasari III p. 595.

[3]) Vgl. über das Tabernakel Giov. Severano, Memorie sacre delle sette chiese di Roma, Roma 1630, I p. 521.

[4]) Konrad Lange (Zu Peruginos' Jugendentwickelung, in der Festschrift für Anton Springer, Leipzig 1885, p. 101) hat zuerst in diesen Fresken den Stil des Fiorenzo erkannt; unabhängig

bar erhaltenen Kreuzigungsbildchen der Borghese-Galerie; man rufe sich vor der Madonna, dem blondgelockten Knaben und den anbetenden Engeln die ganz ähnlichen Typen ins Gedächtnis zurück, die uns vor allem noch heute in Perugia begegnen; man stelle den weissbärtigen, etwas untersetzten Andreas dem h. Bartholomäus der Londoner Nationalgalerie gegenüber: überall wird man dieselben so unverkennbar charakteristischen Merkmale der Kunst des Fiorenzo entdecken. Sixtus selbst liess den Glockenturm der lateranischen Basilika wiederherstellen, und versuchte durch wiederholte Restaurationen dem Verfall von Palast und Kirche vorzubeugen[1]). Den Namen des Kirchenfürsten aber, der die Gemälde des Tabernakels stiftete, und sich deswegen knieend vor der Madonna darstellen liess, können wir heute nicht mehr ermitteln. Giuliano della Rovere, an welchen man sonst denken möchte, kann es nicht sein, weil jede Ähnlichkeit mit seinen erhaltenen Bildnissen fehlt. Er ist nach dem Tode des Pietro Riario († 1474) zum Erzpriester der lateranischen Basilika[2]) und nach dem Tode des Philippus Calandrinus († 1476) zum Grosspönitenziar der Kirche ernannt worden war. Eher könnte noch an Stefano Nardini gedacht werden, der dem Spital von San Giovanni in Laterano viele Wohlthaten erwiesen hat[3]).

Ganz im Banne der umbrischen Schule zeigt sich ein anderer Maler Sixtus IV., Antonio da Viterbo, der im Jahre 1478 in der Malergilde von San Luca in Rom genannt wird. Mancini hat diesem Viterbesen, nach dessen Namen er in Viterbo vergeblich geforscht hatte, besonderes Interesse zugewandt. Er hat in seiner Heimat die wenigen erhaltenen Gemälde des Meisters aufgesucht[4]) und

von ihm ist Schmarsow (Melozzo da Forli p. 120) zu denselben Resultaten gekommen. Er nimmt die Malereien mit Nachdruck für Fiorenzo in Anspruch und denkt sie sich in den achtziger Jahren noch unter Sixtus IV. entstanden. Mancini (Cod. Barb. XLVIII. 83 p. 47) schrieb diese Gemälde vermutungsweise dem Berna von Siena zu und dachte sie sich unter Urban V. (1362–1370) entstanden. Es ist einer der seltenen Fälle, wo er vollständig fehlgegriffen hat. Der Name Bernas wurde auch von anderen, vielleicht auf das Zeugnis Mancinis hin mit dem Ciborium der Lateranischen Basilika in Verbindung gebracht. Vergl. Baldeschi, Stato della SS. Chiesa papale Lateranense nell' anno 1723 p. 92.

[1]) Müntz III p. 159. Rasponi, De Basilica et Patriarchio Lateranensi, Romae 1656, p. 31: Sixtus quartus turrim campanarum vetustate collabentem restituit, et basilica universa repurgata etiam eius latera aedificavit. Eine Bulle Sixtus IV. des Jubiläumsjahres 1475, welche die Restaurationsarbeiten einleitete, bei Forcella VIII p. 25 n. 42. Bei Valentini, La patriarcale Basilica Lateranense, Roma 1832, Tav. 31—33, finden sich stillose Zeichnungen nach dreien von den Wänden.

[2]) Ciaconi III p. 47: Ecclesiae Lateranensis Archipresbyter et major Poenitentiarius factus post obitum Petri Riarii Cardinalis. Diese Angabe ist zu berichtigen, da Giuliano erst im Jahre 1476 nach dem Tode Calandrinis Grosspönitenziar werden konnte.

[3]) Ciaconi III p. 48: Hospitali Lateranensi multa bona donavit.

[4]) Über den Viterbesen schreibt Giulio Mancini (Cod. Vat. Capp. 231 p. 96 - Cod. Barb. XLVIII, 83 p. 55) wie folgt: Fù in questi tempi . . . . . . Viterbese, di questo si vedono alcune cose in Viterbo, come è la tavola dell' altare di S. Simeone. Lavorò ancor in Roma e credo che di lui sia opera il Paradiso nell' infermaria (sic!) di S. Spirito dietro all' altare hora guasto per esser stato malamente trattato, quando che fù fatto ritoccare alcune historiette ancora nell' istessa infermaria della vita di Sisto IV. e la Natività à piè del Portico. Hebbe buona attitudine et esplicò assai bene gl' affetti. In Viterbo non ho saputo cos' alcuna de' suoi descendenti, anzi quello che mi dà meraviglia è che i Viterbesi di gusto e di erudizione non ne sanno anche il nome ne forsi chi sia stato ne particolar alcuno di questo lor virtuoso cittadino. E questo poco che io ne so



Abb. 48
DER HEILIGE SEBASTIAN VON FIORENZO DI LORENZO IN DER PINAKOTHEK IN PERUGIA



Abb. 49
DER HEILIGE SEBASTIAN VON PIETRO PERUGINO IN DER PAROCHIALKIRCHE CERQUETO BEI PERUGIA



Abb. 50
DER HEILIGE SEBASTIAN VON PINTURICCHIO IM APPARTAMENTO BORGIA IN ROM



Abb. 51 VORDERSEITE DES TABERNAKELS IN SAN GIOVANNI IN LATERANO IN ROM
[Nur die Kreuzigungsdarstellung ist ziemlich unversehrt erhalten]

ist seinen Spuren dann weiter in Rom nachgegangen, wo er ihn die erhaltenen Fresken im Spital von Santo Spirito malen lässt. Dass hier thatsächlich ein Maler den Pinsel führte, der den Einfluss des Lorenzo da Viterbo erfahren hat, kann nicht bezweifelt werden und auch die Berührung mit der umbrischen Schule stimmt für Antonio da Viterbo. Doch erscheint dieser letztere in seinen beglaubigten Werken dem Viterbesen, welcher das Leben Sixtus IV. malte, so unendlich überlegen, dass jugendliches Unvermögen und gereiftes Können in späteren Jahren den Abstand nicht überbrücken. Mancini schreibt demselben Meister von Viterbo dann auch die Fresken in der Kapelle des Spitals von Santo Spirito, in Sant' Agostino[1]) und in San Cosimato[2]) zu, die alle verloren gegangen sind bis auf eine thronende Madonna in San Cosimato

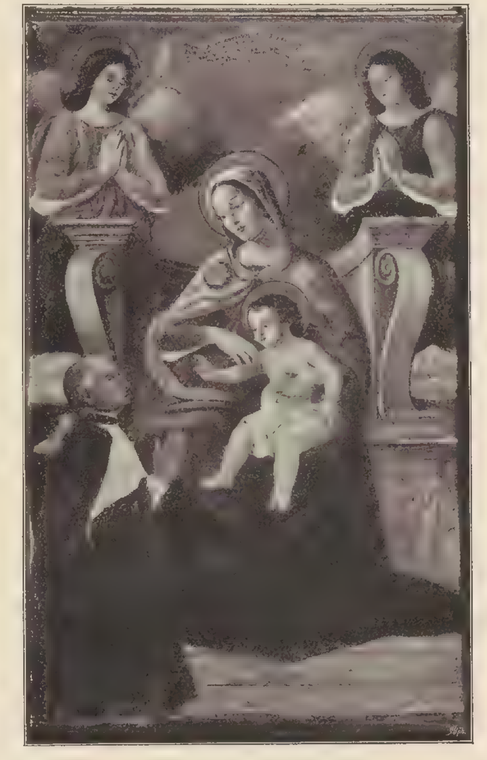


Abb. 52 SÜDSEITE DES TABERNAKELS IN SAN GIOVANNI IN LATERANO (restauriert)

l'intesi mentre fui in Viterbo dal Curato di San Simeone mentre che con gusto mi vedeva guardar quella pittura e quella facendo comparatione quà m' ha fatto riconoscere dell' altre cose qui in Roma, come sono di quelle di Sant' Agostino. Onde credo ancora, che facesse qualche cosa nella cappella di Sisto sotto del quale visse e che esso (sic!) . . . . di questo il Vasari non fa mentione, non hò potuto saper altri particolari, ne di suo è la vita di Santa Rosa in Viterbo per esser più antica e di diverza mano e niente di sapere. Das Leben der h. Rosa wurde von Benozzo Gozzoli im Jahre 1453 gemalt und bald nachdem es Giulio Mancini gesehen im Jahre 1632 zerstört. Sehr mangelhafte Aquarell-Kopien, die der Bischof von Viterbo vor der Zerstörung anfertigen liess, werden heute in der Stadtbibliothek bewahrt. (Vgl. über die Fresken Benozzos, Corrado Ricci a. a. O. p. 64 -66 und Fr. Cristofori, Memorie serafiche di Viterbo ossia Miscellanea Francescana Viterbese, Roma, Assisi, Viterbo 1888, p. 41). Das Urteil Mancinis ist also völlig zutreffend; nur überrascht es, dass er den Viterbesen augenscheinlich über Benozzo Gozzoli stellt und die Fresken in S. Maria della Verità überhaupt nicht erwähnt.

[1]) Cod. Vat. Capp. 321 p. 26. Vi (Sant' Agostino) sono anche certe pitture del secol buono sotto Sisto IV. delle quali non si sa il nome dell' autore e forsi sono del Viterbese.

[2]) Cod. Vat. Capp. 231 p. 4. In San Cosmate la Madonna miracolosa, quae visitava Leon primo, delle quali ivi è l'historia et alcune pitture del Viterbese.

zwischen den Heiligen Franciscus und Chiara [Abb. 53]. Hier hat sich thatsächlich ein Gemälde des Antonio da Viterbo, genannt Pastura erhalten, wie ein Vergleich mit seinen späteren Werken erkennen lässt. Das leidlich erhaltene Fresko ist vielleicht nicht das einzige Wandgemälde des Viterbesen in Rom; es



Abb. 53 MADONNA MIT SAN FRANCESCO UND SANTA CHIARA VON ANTONIO DA VITERBO IN SAN COSIMATO IN ROM

muss zu einer Zeit entstanden sein, als Antonio schon den Einfluss Pinturicchios erfahren hatte, dem er sich später völlig hingegeben hat. Jedenfalls hat Sixtus IV. noch dies Fresko malen lassen, welches die Gründer seines Ordens verherrlicht; er ist ja der Neuerbauer und der Wohlthäter der Kirche und des Klosters von San Cosimato gewesen, wo uns sein Name und sein Wappen unzähligemale begegnen, wo seine Schwester Franchetta beigesetzt war, und wo er selbst am 12. Juni des Jubiläumsjahres erschien, den gegenwärtigen und zukünftigen Be-

wohnerinnen des Klosters eine Fülle von geistlichen Gnaden zu spenden[1]). Erst durch die Werke seiner späteren Jahre wird Antonio da Viterbo für uns eine greifbare Künstlerindividualität. Er hat in Orvieto[2]) und in Corneto[3]) [Abb. 54] Freskenreihen gemalt, von denen sich noch heute Fragmente erhalten haben, und erst im Jahre 1516 ist er in seiner Vaterstadt Viterbo gestorben.

Die Florentiner Maler in Rom

Hat die umbrische Malerschule, zu welcher wir ohne weiteres auch den Antonio da Viterbo rechnen dürfen, sich der ganz besonderen Gunst des



Abb. 54 DAS SPOSALIZIO VON ANTONIO DA VITERBO IN DER CHIESA CATHEDRALE IN CORNETO

[1]) Forcella X p. 322 n. 542—544.
[2]) Luigi Fumi, Il Duomo di Orvieto p. 407. Vgl. Register p. 519.
[3]) Cesare Pinzi, Gli ospizi medioevali p. 130, Anm. 1. Hier hat der ausgezeichnete Lokalforscher Viterbos die Fresken in Santa Margherita in Corneto zuerst ihrem Autor zurückgegeben, ohne allerdings zunächst das merkwürdige Dokument, welches erhärtet, dass die Bilder von Antonio da Viterbo im Jahre 1509 vollendet waren, zu publizieren. Der Güte des Herrn Cavaliere Pinzi verdanke ich auch die Feststellung des Todesjahres von Antonio da Viterbo. Schon Mancini hat die völlige Vergessenheit beklagt, in welche sein Viterbese gefallen ist, den auch Vasari nicht gekannt hat. Aber es hat sich seiner bis heute niemand angenommen, und auch die Fresken in Orvieto und Corneto sind ihm zum Teil noch nicht einmal zugewiesen, zum Teil so gut wie unbekannt. Ich werde an anderer Stelle von Antonio da Viterbo ausführlicher handeln.



Abb. 55 DER HEILIGE HIERONYMUS VON DAVID GHIRLANDAJO IN DER BIBLIOTHEK SIXTUS IV. IN ROM

Franziskanerpapstes erfreut[1]), so ist doch auch die alte Tradition der in Rom arbeitenden Florentiner niemals ganz unterbrochen worden. Allerdings konnte das gespannte Verhältnis des Papstes zu Lorenzo de' Medici den Toskanern wenig Mut machen, nach Rom zu gehen, und vollends nach der Pazzi-Verschwörung hätte hier ein zugereister Florentiner schwerlich Aufträge gefunden. Aber wir sehen doch, dass Mino da Fiesole die Gunst der römischen Kurie auch nach der Pazzi-Verschwörung niemals verloren hat. Weniger gesucht allerdings scheinen die Maler der Arnostadt gewesen zu sein, obgleich ihr Ruhm am päpstlichen Hof durch Fra Angelico so glänzend begründet war, denn kein einziger Florentiner findet sich unter den Männern, welche am 17. Dezember des Jahres 1478 die Statuten der Akademie von San Luca unterzeichneten.

Benozzo Gozzoli

Der Aufenthalt des Benozzo Gozzoli in Rom im Jahre 1458, wo er an den Krönungsarbeiten für Pius II. teilnahm, ist urkundlich bezeugt[2]); wahr-

[1]) Einige Altäre Sixtus IV. hat Giulio Mancini (Cod. Vat. Capp. 231 p. 4) auch in San Pietro in Montorio angeführt. Er meint damit das zweite und dritte Kapellenpaar der Kirche, wo sich noch heute Malereien der umbrischen Schule erhalten haben, die aber wohl erst am Ausgang des Quattrocento entstanden sind. Die Fresken hier sind sehr übermalt und tragen zum Teil den Kunstcharakter des Antonio da Viterbo. Zur Zeit ist die Baugeschichte von San Pietro in Montorio — nach einer Vermutung Vasaris (ed. Milanesi II p. 653) ein Werk des Baccio Pontelli — noch vollständig unaufgehellt. Fontana, Armellini u. a. wiederholen alle dieselben Unrichtigkeiten. Einige zuverlässige Angaben giebt Piazza, Gerarchia cardinalizia p. 664. Vgl. auch Albertini ed. Schmarsow p. 9 u. Müntz III p. 165.
[2]) Müntz I p. 263.



Abb. 56 DER HEILIGE GREGORIUS VON DAVID GHIRLANDAJO
IN DER BIBLIOTHEK SIXTUS IV. IN ROM

scheinlich schon früher malte er die von Vasari[1]) erwähnte Kapelle der Cesarini in S. Maria in Araceli aus, von welcher sich heute nur noch ein einziges Fragment, die Einzelfigur des h. Antonius, an Ort und Stelle erhalten hat. Vasari erwähnte auch ein grosses Freskogemälde der Madonna mit Heiligen an der Torre de' Conti und fügte hinzu: „in S. Maria Maggiore, beim Eintreten in die Kirche durch die Hauptthür, malte er zur Rechten in einer Kapelle viele Figuren in Fresko, welche ihren Zweck erfüllen." Durch Giulio Mancini[2]) erfahren wir dann weiter, dass diese Gemälde in Santa Maria Maggiore im Auftrage des Kardinals Estouteville entstanden sind, und diese Nachricht wird durch eine Inschrift bestätigt, welche zugleich die Entstehungszeit der Kapelle und ihres Freskenschmuckes bestimmt. „Wilhelm von Estouteville, Kardinal von Rouen," schreibt der älteste Biograph von S. Maria Maggiore[3]) und Zeitgenosse Mancinis, „baute im Jahre 1483 von Grund aus eine Kapelle, die er dotierte und mit historischen Wandmalereien und Skulpturen verzierte, wie man das

Malereien in S. Maria Maggiore im Jahre 1483

[1]) Ed. Milanesi III p. 123.
[2]) Cod. Vat. Capp. 231 p. 15: V' è la sagrestia nuova condotta dal Passignano dopo la Cappella di Benozzo fatta per il Cardinale Rotomagense. Vgl. den Plan der alten Basilika bei De Angelis, Basilicae S. Mariae Majoris de urbe descriptio et delineatio, Romae 1621, zwischen p. 94 u. 95, wo man das Sacellum des h. Michael unter n. 26 neben den Neubauten Pauls V. erblickt.
[3]) De Angelis a. a. O. p. 56; p. 82 wird die Stiftungsinschrift wiederholt mit der Angabe, dass die Kapelle den Namen St. Michaels trug.

noch heute an der Inschrift sieht: Gulielmus Estoutevilla Cardinalis Rothomagensis, anno 1483 in hac Basilica Cappellam fundavit, ornavit, dotavitque." Benozzo Gozzoli muss also bald nach der Vollendung der Malereien im Campo Santo von Pisa nach Rom zurückgekehrt sein, wo er in S. Maria Maggiore die dem h. Michael geweihte Kapelle ausmalte, während Melozzo wahrscheinlich schon in der Nardini-Kapelle in S. Maria in Trastevere arbeitete, und die Umbrier und Florentiner im Vatikan die päpstliche Hauskapelle mit dem monumentalen Bilderkreise schmückten.

Domenico Ghirlandajo. Malereien in der vatikanischen Bibliothek

Schon am 28. November des Jahres 1475 erhielt Domenico Ghirlandajo laut den Rechnungsbüchern Platinas zehn Dukaten für die Freskomalerei der Bibliothek des Vatikans, die er an diesem Tage begonnen hatte[1]). Es scheint, dass der Meister selbst sich begnügte, den Plan zu entwerfen, denn schon vom nächsten Monat an gehen alle Zahlungen an den Bruder Domenicos, David, dessen Thätigkeit wir in der That bis zum vierten Mai des folgenden Jahres verfolgen können[2]). Damals aber sind die Decken- und Lünettenmalereien der Sala latina vollendet gewesen, die sich noch heute, in allerdings arg beschädigtem Zustande, an Ort und Stelle erhalten haben. Der erste grosse Saal der lateinischen Bibliothek, den einst in der Mitte dem Eingang gegenüber das Fresko Melozzos zierte, ist in zwei Hälften geteilt durch einen mächtigen freistehenden Pfeiler, welcher auch die Gliederung der Decke in vier Gewölbefelder bestimmt. Ein breiter quer durch den Saal von der Wand zum Pfeiler, vom Pfeiler zur Wand laufender gemalter Gurt, der nur zum Teil durch eine später eingefügte Mauer verdeckt wird, vollendet die Teilung der Decke. Breite Ornamentstreifen zieren die Gewölbekappen, schwarz auf weissem Grunde gemalt wie die Blumen und Fruchtkränze, welche den Schlusstein ersetzen, und die Papstinsignien und das Roverewappen umrahmen, die auf braunem Grunde blau gemalt sind. Zierlich verschlungene braune Bandschleifen flattern um die Kränze herum und beleben die toten weissen Flächen.

Die Deckenmalereien sind einfach genug, wie man sieht, aber nicht reizlos; mehr bedeuten die Fresken in den Lünetten. Hier läuft ein breites, reichgemaltes Kranzgesimse rings um die Wände herum, und in den Bogenfeldern darüber sieht man noch heute paarweise angeordnet die grössten Lehrer des Christentums, die berühmtesten Weisen des Altertums dargestellt. Die Saalhälfte rechts vom Pfeiler schmücken die christlichen Theologen, die Saalhälfte links die heidnischen Philosophen: ergiebt sich da nicht von selbst die Schlussfolgerung, dass in der gleichen Weise auch die Bücherschätze in der Bibliotheca latina verteilt worden sind?

Die christlichen Theologen

An der Wand nach dem Belvedere zu, rechts und links vom Fenster, sieht man zunächst Ambrosius und Augustin einander gegenübergestellt, und die Sprüche auf den Buchrollen, die sie uns mit ausgebreiteten Armen entgegenhalten, haben sich noch leserlich erhalten. „Nihil beatius est quam semper

[1]) Müntz III p. 123: Dedi ducatos X Dominico Thomasii pictori florentino pro pictura bibliothecae quam incohavit die XXVIII. novembris 1475.

[2]) Müntz III p. 123: Dedi ducatos quinque David pictori fratri Dominici supradicti XIIII. decembris 1475. Endlich heisst es p. 125: Item dedi David pictori ducatum unum pro mercede sua eadem die (IIII. maii 1476).

aliquid legere aut scribere" lehrt uns Augustin; „Diligentiam circa scripturas inter officia sanctorum posui" ist der Weisheitssatz des Ambrosius. Hieronymus [Abb. 55] und Gregorius [Abb. 56], die beiden anderen lateinischen Kirchenväter, haben an der Wand nach der Bibliotheca graeca zu ihren Platz gefunden: „Scientiam scripturarum ama et vitia carnis non amabis" lehrt Hieronymus; „Dei sapientia sardonyco et zaphyro non confertur" lautet der Spruch des tiarageschmückten Gregor. Thomas von Aquin und San Bonaventura beschliessen die Reihe an der Eingangswand. Das Spruchband des ersteren ist fast ganz zerstört, auf dem des letzteren lesen wir mühsam den Satz: „Fructus scripturae est plenitudo aeternae felicitatis".

Die heidnischen Philosophen

In der linken Saalhälfte sieht man an der fensterlosen Wand nach dem Hof des Papagallo Aristoteles und Diogenes beieinander, beide sehr zerstört, beide, wie ihre Genossen, Spruchbänder tragend. Was Diogenes sagen will, können wir heute nicht mehr erraten, der Sinnspruch des Aristoteles lautet: Studiorum amaros cortices esse, fructus vero iocundiores. An der Hochwand gegenüber nach dem Belvedere zu liest man die Namen von Sokrates und Plato; die Fresken selbst sind, wie der Antisthenes an der Schmalwand, fast ganz zerstört. Nur der weise Kleobulos an derselben Wand hat sich besser erhalten als die übrigen. Er erscheint zwischen zwei mächtigen Blumentöpfen und hält sein Spruchband empor, auf dem man die Worte liest: „Singulis diebus quid egeris antea et quid acturus sis cogita"[1]).

In allen diesen Lünettenmalereien erkennt man noch aufs klarste ihre Herkunft aus der Schule Ghirlandajos; sie sind das Werk seines Bruders David. Nirgends allerdings, nicht einmal an den am besten erhaltenen Kirchenvätern, Hieronymus und Gregor, hat Domenico selbst Hand an die Ausführung der Malerei gelegt; dagegen finden sich Charakterzüge seiner Schule genug. Das sind dieselben ruhig eintönigen Typen gereifter männlicher Würde, die uns noch einmal in den Päpsten der Sixtinischen Kapelle begegnen werden; da sieht man die Vögel, welche einander jagend durch die Lüfte schiessen und die hohen Vasen mit den vollen Blumensträussen, dekorative Elemente, die wir im Abendmahl von Ognissanti wiederfinden. Aber es fehlt den Kirchenvätern die Kraft zu leben und zu handeln. Diese gleichmütigen Menschenbilder lassen uns kalt, wie sie alle in halber Figur über dem Architrav erscheinen und einer wie der andere unter dem ausgebreiteten Mantel ihre Schriftrollen über die Brüstung hinabhalten.

Fresken Ghirlandajos in S. Maria sopra Minerva

Wie gerne würde man dies Schülerwerk vermissen, wären uns dafür die eigenhändigen Fresken Domenicos erhalten, die im Auftrage des Giovanni Tornabuoni in derselben Kapelle in S. Maria sopra Minerva entstanden sind, für welche Verrocchio das Grabmal der im September 1477 verstorbenen Fran-

[1]) Ich verdanke es der gütigen Vermittlung des Herrn Professor Lodovico Seitz, dass S. E. der Maggiordomo S. H., Monsignor della Volpe, die Bilder von den Wänden entfernen liess, welche bis dahin eine vollständige Aufzählung der Weisen- und Philosophenbilder dieses Raumes unmöglich machten. Aristoteles, Diogenes, Kleobulos waren ganz verdeckt, Antisthenes ist es zum Teil noch heute.

cesca di Luca Pitti gearbeitet hatte[1]). „Und als er," so erzählt Vasari, „um ihr Gedächtnis zu ehren, wie es ihrer Abstammung ziemte, in der Minerva ein Monument errichtet hatte, wollte er auch, dass Domenico die ganze Wand ausmalen sollte und ausserdem dort eine kleine Tafel a tempera ausführen möchte. So malte er an dieser Wand vier Scenen, zwei aus dem Leben des Giovanni Battista und zwei aus dem Marienleben. Und diese Fresken hat man damals in der That aufs höchste gelobt[2])."

Die Richtigkeit der Angaben Vasaris wird durch Albertini bestätigt[3]), aber von den Fresken selbst hat sich keine Spur erhalten, denn die Familienkapelle des Florentiner Handelshauses hat längst den Ansprüchen der römischen Adelsgeschlechter weichen müssen. Wir können nicht einmal mehr die Kapelle selbst mit Sicherheit identifizieren, sondern nur vermuten, dass die mit Darstellungen aus dem Leben des Täufers geschmückte Tornabuoni-Kapelle die zweite Kapelle links am Eingang gewesen sei, welche noch jetzt San Giovanni Battista zum Titelheiligen hat[4]). Nur das Grabmal des jungen Francesco ist heute noch als letzte Spur der Tornabuoni in der vollständig restaurierten Dominikanerkirche erhalten. Man sieht das wohlerhaltene Werk des Mino neben dem Seiteneingang links unter dem Grabmal Tebaldi eingemauert; aber niemand kann sagen, ob es aus der nahen Kapelle des Täufers hierher versetzt worden ist.

Damit ist die Aufzählung der Maler erschöpft, die in den siebenziger Jahren des Quattrocento für Sixtus IV. und seine Prälaten in Rom gearbeitet haben. Wir sahen bei der Musterung ihrer Werke eigentlich nur Fresken an Fresken sich reihen, die wir nicht mehr besitzen. Welche Verluste, die man sich doch alle vergegenwärtigen muss, um Sixtus IV. als Beschützer der Künste würdigen zu können, um den unendlichen Wert des einzigen erhaltenen Gesamtdenkmales der Malerei in der Sixtinischen Kapelle in vollem Umfange zu erfassen. In Sant' Agostino und in San Cosimato gingen die Fresken des Antonio da Viterbo bis auf ein geringes Fragment zu Grunde, von Antonazzos Malereien im Spital der Consolazione und in der vatikanischen Bibliothek hat sich auch nicht eine Spur erhalten; in S. Maria Maggiore wird seit Jahrhunderten der Name Benozzo Gozzolis nicht mehr genannt! Dasselbe gilt von den Malereien Ghirlandajos in der Minerva, Pietro Peruginos in San Marco; und ebenso ging die ganze Herrlichkeit der Chorkapelle Sixtus IV. zu Grunde! Und nun gar das Verhängnis, welches die Werke des grössten von ihnen allen verfolgt hat, des Melozzo da Forli! Die zerstückelten und übermalten Freskenreste aus der Apostelkirche, die gleichfalls übermalte Porträtdarstellung Sixtus IV., das ist alles, was sich noch von seiner glorreichen Thätigkeit in Rom erhalten hat; herrliche Reliquien fürwahr, deren verschleierte Schönheit uns den Untergang fast aller Malereien in der vatikanischen Bibliothek, der Fresken in S. Maria Nuova und in S. Maria in Trastevere nur noch schmerzlicher beklagen lässt.

[1]) A. Reumont, Il monumento Tornabuoni del Verrocchio im Giornale di erudizione artistica II p. 167.

[2]) Vasari ed. Milanesi III p. 260.

[3]) Ed. Schmarsow p. 17: Est et alia capella de Tornaboniis Flor. depicta a Domenico Girlandario Flor. ut opera eius Flor. in templo Trinitatis et Mariae Novellae demonstrant.

[4]) Masetti, Memorie istoriche della chiesa di S. Maria sopra Minerva, Roma 1855, p. 37, 8.

Fassen wir endlich alle diese Einzelzüge, alles, was wir bis dahin von den Künstlern Sixtus IV. und ihren Werken gesehen und erfuhren, in wenig Worte zusammen, wie formenreich und vielgestaltig stellt sich uns dies Kulturgemälde noch immer vor die Augen, mögen auch die glänzendsten Farben längst verblasst und abgefallen sein. In der Architektur an den Fassaden von S. Maria del Popolo, von S. Pietro in Montorio, von Sant' Agostino, von San Cosimato, am Klosterhof derselben Kirche, am Bau von Santo Spirito und an der Sixtus-Brücke, haben die Pietrasanta, Giovannino de' Dolci, Meo del Caprina überall die Gesetze der Renaissance als allgemein gültige anerkannt und durchgeführt. Und wenn ihre Werke hinter den Plänen eines Leon Battista Alberti zurückbleiben und die Leistungen eines Bramante nicht erreichen, so wird man erwägen müssen, dass Sixtus bei den Aufgaben, die er stellte, sofort die Ausführung mit ins Auge fasste; dass seinem praktischen Sinn die Lösung geringerer Bauprobleme genügte, wenn sie nur schnell und sicher zur That wurden.

Die Architektur unter Sixtus IV.

In der Skulptur, die ihre Aufgaben vor allem in der Ausführung von Grabmonumenten fand, wirkte die Tradition am stärksten fort. Aber etwas so glänzendes wie das Monument Pauls II., etwas so künstlerisches, wie die Denkmäler Roverellas, Pietro Riarios und Cristoforos della Rovere hatte bis dahin die Plastik in Rom überhaupt noch nicht gezeitigt. Auch hier knüpft der Aufschwung allerdings nicht an Paolo Romano an, der für die römische Skulptur dasselbe bedeutet wie Antonazzo für die Malerei; ein Florentiner, ein Lombarde und ein Dalmatier, Mino da Fiesole, Andrea Bregno und Giovanni Dalmata, jahrelang in gemeinsamer Thätigkeit aufs engste verbunden, teilen sich in den Ruhm, die Kunstideale der Renaissance zuerst an der römischen Grabskulptur entwickelt und durchgeführt zu haben.

Die Skulptur unter Sixtus IV.

Als sich dann endlich auch der Malerei unter Sixtus IV. mehr und mehr die monumentalen Aufgaben stellten, erwiesen sich auch hier die heimischen Kräfte als unzureichend. Ein Antonazzo Romano und die unselbständigen Maler, denen wir in Santo Spirito begegnen, mussten schliesslich den Ansprüchen des Papstes und der Kirchenfürsten nicht mehr genügen, die ihre Grabmonumente und Marmoraltäre einem Mino, Dalmata und Andrea Bregno anvertrauen konnten. Vollends mussten die Leistungen eines Pietro Perugino und eines Domenico Ghirlandajo, die schon früh dem unwiderstehlichen Zuge gefolgt waren, der alle Künstler der Renaissance einmal nach Rom führte, die Schwächen der Lokalschule in ein helles Licht rücken. Und als dann endlich Melozzo da Forli den Römern die Wunderwerke seiner Kunst offenbarte, da schien sich der Begriff von dem, was die Malerei als Höchstes erreichen konnte, auf einmal vollständig zu erneuern. Und doch vermissen wir den Namen des Melozzo unter den Meistern der Sixtinischen Kapelle. War er nicht in Rom, als man die Verteilung der Arbeit vornahm, war er später zu sehr beschäftigt mit der Ausmalung der Kapelle in S. Maria in Trastevere für seinen Landsmann Stefano Nardini? Es ist eine merkwürdige Thatsache, dass von den Männern, welche die Statuten der Akademie von San Luca unterzeichnet haben, nicht ein einziger an dem monumentalsten Denkmal der Wandmalerei des Quattrocento Anteil gehabt hat. Woher sollten die Erwählten kommen, denen es beschieden war,

Die Malerei unter Sixtus IV.

in der Palastkapelle des Vatikans den eigenen Namen und den des Rovere-geschlechtes der Nachwelt zu überliefern? Wir begreifen die Wahl des Papstes nicht ganz, wenn er einen Cosimo Rosselli beruft und einen Melozzo sich überhaupt nicht zu sichern sucht. Aber wenn man dann sieht, dass neben Perugino und Ghirlandajo auch Sandro Botticelli und Luca Signorelli unter den Meistern der Sixtina erscheinen, so wird man zugeben müssen, dass Papst Sixtus Bedeutendes und Mittelmässiges zu unterscheiden verstand, und dass sein Griff noch glücklich genug gewesen ist, als es galt, für den grossen Zweck auch die grossen Mittel zu gewinnen.



CHRISTUSKOPF VON MELOZZO DA FORLI

ABSCHNITT III

DIE PALASTKAPELLE SIXTUS IV.



Abb. 58 ANSICHT DER PETERSKIRCHE UND DES VATIKANS IM XV. JAHRHUNDERT
Ausschnitt aus den Piante prospettiche di Roma in der Cosmographie des Tolomeo
Nach Tafel III bei De Rossi, Piante di Roma

KAPITEL I • DIE ÄLTERE PALASTKAPELLE

Nikolaus III. der Gründer der älteren Palastkapelle

Im Konservatorenpalast auf dem Kapitol hat sich heute eine Inschrift erhalten vom Jahre 1278, welche Nikolaus III. als Gründer des vatikanischen Palastes und der Kapelle rühmt[1]). Weiteres erfahren wir nicht über Plan und Anlage des neuen Heiligtums, das schon nach einunddreissig Jahren mit der Verlegung der päpstlichen Residenz nach Avignon im Jahre 1309 preisgegeben worden ist. Als

[1]) Forcella XIII p. 25 n. 2. Liber Pontificalis ed. Duchesne II p. 458, Anm. 4: Anno Domini MCCLXXVIII sanctissimus pater dominus Nicolaus papa III. fieri fecit palatia et aulam maiora et capellam et alias domos antiquas amplificavit, pontificatus sui anno primo. Früher, so meint Grimaldi (Cod. Barb. XXXIV, 50 p. 327) diente die Kirche des h. Lorenz im Palast als päpstliche Kapelle; sie wäre später dem h. Gregor und von Nicolaus III. dem h. Nikolaus geweiht worden. Doch lassen sich diese Angaben weder aus der Bulle Leo IX. (Coll. Bull. sacr. Bas. Vat. I p. 26) noch aus Petrus Mallius (De Rossi, Inscr. Christ. Urb. Romae II p. 227) begründen. Der Text bei Grimaldi lautet: Sancti Gregorii de Palatio capellam fuisse papalem Alexandri III. opinor ex verbis Petri Mallii; tempore Leonis IX. sub nomine S. Laurentii. Randglosse in roter Tinte: in bulla Leonis supracitata fit mentio S. Laurentii Palatini a S. Petro; hanc fuisse puto papalem Capellam postea dictam S. Gregorii et a Nic. III. Scī. Nicolai et a Sixto IIII. Deip. Virg. Assumpte. Eine flüchtige Skizze des älteren Palastheiligtums im Quattrocento hat sich unter den »Piante prospettiche di Roma« des Tolomeo erhalten. Vgl. Gio. Battista de Rossi, Piante iconografiche e prospettiche di Roma anteriori al Secolo XVI., Roma 1879, Tav. III. Hier erscheint der Bau ein wenig zurückliegend zwischen St. Peter und dem päpstlichen Palast [Abb. 58].

dann Urban V. am 16. Oktober 1367 vorübergehend nach Rom zurückkehrte, ist auch in den nächsten Jahren einiges für die Wiederherstellung der „Capella Magna“ gethan worden. Wir besitzen noch das Ausgabe-Register des päpstlichen Verwalters im Vatikan aus den Jahren 1367, 1369 und 1370, aus welchem erhellt, dass das Dach, die Fenster und Thüren der Palastkapelle erneuert wurden, und dass man eine Balustrade errichtete, Laienraum und Presbyterium zu trennen[1]). Es wird bei dieser Gelegenheit erwähnt, dass die Kapelle nicht zu ebener Erde lag, sondern dass sich darunter noch ein Stockwerk mit Fenstern und Thüren befand, und dass eine der Aussenmauern an den Garten stiess; und neun Jahre später erfahren wir, dass während des stürmischen Konklave vom Jahre 1378 die Römer vom Glockenturm der Peterskirche mit Steinen auf das Dach der Palastkapelle werfen konnten[2]). Der erste wieder in Rom gewählte Papst, Urban VI., hat dann am Palmsonntag desselben Jahres in der grossen Kapelle die Messe gehört und die Ölzweige und Palmen gesegnet. Ebendort, so heisst es im Liber Pontificalis, beging der damals noch nicht gekrönte Papst, die Feier der stillen Woche: am Charfreitag celebrierte der Kardinal von Mailand vor dem Pontifex, welcher demütig mit entblössten Füssen das h. Kreuz anbetete; und nach ihm verehrten der Reihe nach Kardinäle und Prälaten das Kreuz. Am stillen Sonnabend begab sich Papst Urban wiederum in die Kapelle und wohnte der Messe und der Segnung der Osterkerze bei[3]).

Kanonisation der h. Brigitte im Jahre 1391

In dem Ordo Romanus des Petrus Amelius lesen wir dann weiter, dass am 7. Oktober 1391, im zweiten Jahre des Pontificates Bonifaz IX., die Kanonisation der h. Brigitte in der grossen Kapelle des Palastes bei Sankt Peter zu Rom vorgenommen wurde. Hier erscheint die päpstliche Hauskapelle unter dem auch später ihr gebliebenen Namen der „Magna capella sacri palatii“; hier wird auch zum erstenmal ihre Ausschmückung bei feierlichen Anlässen ausführlicher beschrieben. Teppiche hingen an den Wänden, grüne Zweige bedeckten den Boden, und rings an den Mauern waren nicht weniger als sechsundachtzig Fackeln angebracht, den Raum zu erhellen; sechs Fackeln, jede von acht Pfund Wachs, brannten oben auf der Balustrade, die, wie wir sahen, schon im älteren Heiligtum Presbyterium und Laienraum trennte; sechs Kerzen brannten auf dem Hochaltar[4]).

[1]) Quellen und Forschungen herausg. von der Görres-Gesellschaft, Bd. VI: J. P. Kirsch, Die Rückkehr der Päpste Urban V. und Gregor XI. von Avignon nach Rom (Auszüge aus den Kameralregistern des vatikanischen Archivs), Paderborn 1898, p. XXXIV u. XXXV. Hier wird neben den wichtigen Mitteilungen über die »Capella magna« auch die Existenz einer »Capella parva« nachgewiesen. Vgl. hier ferner die einzelnen Posten der Ausgaben des Petrus de Frigola aus n. 334 der Serie Introitus et Exitus im Arch. Vat. p. 137—155 und endlich L. Mirot, La politique pontificale et le retour du Saint-Siège à Rome en 1376, Paris 1899, p. 175.

[2]) Gayet, Grand schisme I p. 257, citiert bei Kirsch a. a. O. p. XXXV.

[3]) Grimaldi, Cod. Barb. XXXIV, 50 p. 298[r] giebt aus einem Ceremoniale folgenden Auszug, in dem zuerst die „magna capella“ genannt wird: Idem notat, anno domini 1378 Romae Urbanus sextus hac die ramis palmarum non fecit officium, quia nondum erat coronatus sed benedixit ramos et palmas et interfuit missae indutus pluviali rubro et mitra alba, quam missam dixit Cardinalis Florentinus in magna capella.... Die Feier von Charfreitag und Sonnabend der stillen Woche ist dann im Liber pontificalis beschrieben. (Duchesne II p. 503.)

[4]) Mabillon, Museum Italicum II p. 535: Anno Domini MCCCLXXXXI et die sabbati VII, mensis octobris, pontificatus Domini Bonifacii IX. anno secundo, facta fuit canonizatio beatae Brigidae in magna capella sacri palatii Romae prope sanctum Petrum.

Organisation der Priesterschar im Jahre 1409

Über die Organisation der Priesterschar, welche der päpstlichen Hauskapelle beigegeben war, haben wir schon Kunde vom Jahre 1409[1]). Zwölf Sänger bildeten damals den Chor, und über ihnen stand als Haupt der „Magister capellae", der dem Papst auch beim Essen aus der Bibel vorzulesen hatte und das Benedicite und das Gratias intonierte. Zwei Geistlichen, den „Clerici capellae" lag die Sorge für die Beobachtung der Ceremonien ob, so dass damals die ganze Zahl der Beamten der Palastkapelle sich auf fünfzehn belief.

Mariae Lichtmess im Jahre 1422

Am 2. Februar des Jahres 1422, dem Tage der Reinigung Mariae, celebrierte der Kardinal von Bologna das Hochamt in der „Capella magna"; Martin V., der Colonna-Papst, verteilte damals nach gewohnter Weise in der kleinen Kapelle des h. Nikolaus die gelben Wachskerzen an Kardinäle und Prälaten und die weissen Kerzen an die römischen Fürsten[2]). Hier werden also zum erstenmal die grosse und kleine Kapelle nebeneinander genannt; hier erfahren wir auch, dass der Nikolausname der kleinen Kapelle nicht auf Nikolaus V. zurückzuführen ist, wie es gewöhnlich geschieht, sondern weit älteren Datums ist.

Die Weihnachtsnacht des Jahres 1468

Die glänzendste Erinnerung aber, welche uns von den Ceremonien und Kultusakten der alten Palastkapelle überliefert ist, stammt erst aus den Tagen Pauls II., des unmittelbaren Vorgängers Sixtus IV[3]). In der Weihnachtsnacht des Jahres 1468 empfing hier Kaiser Friedrich III. den geweihten Hut und Degen aus der Hand des Papstes. Um die elfte Stunde hatte der Papst, von Kardinälen und Prälaten geleitet, seine Gemächer verlassen und sich nach der grossen Kapelle begeben, wo endlich auch der Imperator erschien, der selbst, nachdem ihm zwei Kardinaldiakonen die kirchlichen Gewänder, Pluviale und Stola angelegt, handelnd in den Verlauf des Gottesdienstes eingriff. Vor den Thron des Pontifex tretend, empfing er barhäuptig aus des Waffenträgers Hand das entblösste Schwert, schwang es dreimal durch die Luft und gab es dem Knappen zurück[4]). Dann an das Pult tretend, auf dem das Messbuch

[1]) Muratori, Rer. Ital. Script. III, 2 p. 821, bei den „Avvisamenta pro regimine et dispositione Officiariorum in Palatio Domini Nostri Papae". Vgl. Anhang der Dokumente IV, A.

[2]) Muratori, Rer. Ital. Script. III, 2 p. 800: Item Romae apud Sanctum Petrum anno 1422 lunae secunda Februarii, quae fuit dies Purificationis, Dominus Oddo de Columna Papa Martinus Quintus anno sui pontificatus quinto dedit candelas bono mane benedictas per Dominum Cardinalem Bononiensem, qui celebravit in cappella magna Palatii, quia illa die Dominus noster Papa non celebravit, sed solum dedit in parva Cappella Sancti Nicolai more solito candelas ....

[3]) Mabillon, Museum Italicum I p. 262: Pontifex hora ut praedixerat undecima e cubili suo egressus, purpureo pallio eoque amplissimo induitur: et Cardinalibus atque aliis ordinibus ex more comitatus, in sacellum palatii, quam capellam majorem vocant, sine mitra accessit, celebraturus ibi iustis caeremoniis matutinales horas et alia sacra, ut in Natali Salvatoris nostri nocte Christiani est moris.

[4]) Mabillon I p. 263. Augustini Patricii Senensis descriptio adventus Friderici III Imperatoris ad Paulum Papam II. Die feierliche Übergabe von Schwert und Hut durch den Papst an den erwählten Fürsten, wie sie Burchard später beschrieben hat, wird von Agostino Patrizi nicht erzählt, der seine Schilderung erst ausführlicher mit dem darauf folgenden Akt beginnt: gladium vero sacrum, quo eum volebant accingi, non accinxit, sed armigero suo iussit dari et pilleum cuidam ex astantibus. Donatur enim et pilleum quoddam cum ense, ut nosti. Imperator post haec ante Pontificis thronum accedens detecto capite strictum ensem ex armigeri manu accipiens, eum tertio vibrat, redditque statim armigero; vadensque denique ad ornatum pluteum, quo liber sustinebatur, inclinato capite benedictionem petiit a Pontifice, qua accepta cantavit Evangelium

ruhte, bat er den Pontifex gesenkten Hauptes um seinen Segen und sang, nachdem er ihn empfangen, das Weihnachtsevangelium des Lukas bis zum Beginn der Homilie, wo ihn ein Kardinaldiakon ablöste. Dann legte der Kaiser die heiligen Gewänder ab und kehrte, gegen den Papst sich neigend, an seinen Platz zurück. Der Waffenträger aber steckte das Schwert in die goldene Scheide, legte es auf ein Kissen und den geweihten Hut darauf.

Die übrigen Ceremonien der Matutin wie auch die der Mitternachtsmesse vollzogen sich in gewohnter Weise. Aber so oft der Kardinalassistent vor dem Pontifex räucherte, räucherte er auch vor dem Kaiser; so oft der Papst zum Faldistorium hinabstieg, stieg auch der Kaiser hinab, und kommend und gehend führte Paul II. seinen Gast an der Hand, der aus Ehrfurcht vor dem Papst nicht wie dieser auf seinem Kissen, sondern daneben auf dem Boden knieen wollte. Mit dem Friedenskuss endlich, den der Pontifex vom celebrierenden Kardinal empfing und an den Imperator weitergab, schloss die nächtliche Feier, und die Herrscher der Christenheit kehrten durch den fackelerleuchteten Kapellenraum in feierlich ernstem Gepränge in ihre Gemächer zurück.

Letzte Erwähnung der alten Palastkapelle im Jahre 1473

Die letzte Nachricht endlich, die wir von einem Kultusakt in der alten Palastkapelle besitzen, stammt aus dem Jahre 1473. „Heute, am 28. Mai", schreibt Jakob von Volterra[1]), „gab der Papst gegen alles Herkommen dem Vikar von Urbino, Federigo, einen Platz in der Kapelle auf den Bänken der Kardinäle, wo er als letzter sass. Dies missfiel den Kirchenfürsten, da er ein Untergebener der Kirche war, deren Soldaten er noch vor vier Jahren bei Rimini als Führer eines feindlichen Heeres geschlagen und des Lagers beraubt hatte. Ausserdem aber gebührt dieser Platz nur den Erstgeborenen der Könige. Der Kardinal von Rouen und der Kardinal von Mantua machten dem Pontifex Vorstellungen, der indessen auf die Ausführung seines Befehles bestand."

Keine dieser wenigen, zufällig erhaltenen Beschreibungen von Kultusakten giebt über Lage, Bau, oder inneren Schmuck der älteren Kapelle des vatikanischen Palastes so bestimmte Aufschlüsse, wie die immer noch sehr lakonischen Angaben im Ausgabe-Register des Petrus de Frigola vom Jahre 1369. Ausser einem Eintrag[2]) in den päpstlichen Rechnungsbüchern, welcher besagt, dass Paolo Romano am 23. November 1464 eine Zahlung für ein Fenster der grossen Kapelle Sr. Heiligkeit erhielt, ist bis heute auch kein Dokument ans Licht gekommen,

usque ad principium Homiliae. Homiliam vero prosecutus est Cardinalis Diaconus, que ministrabat a sinistris. Evangelio lecto Imperator sacras exuit vestes et inclinata rursum cervice coram Pontefice ad sedem suam rediit. Ille autem, qui gladium tenebat sacrum, eum in aurea vagina condidit, superposuitque pilleum. Vgl. Muratori XXIII p. 312.

[1]) Diarium Romanum, Muratori XXIII p. 95: Hodie die XXVIII. Maji, Pontifex novo exemplo Federico Vicario Urbinati locum in capella dedit ad subsellia Cardinalium ita ut ultimus consederet. Displicuit ea res Patribus; erat enim Ecclesiae subditus, et quadriennio ante apud Ariminum Dux hostilis exercitus nostrum profligavit et exuit castris. Porro autem is locus proprius est Primogenitis Regum. Admonuit Rotomagensis ea de re Pontificem; admonuit Mantuanus; perseveravit nihilominus in instituto.

[2]) Repertorium für Kunstwissensch. IV (1881) p. 431: 23. Novembre 1464. Magistro Petro Paulo marmoraro de Urbe flor. auri d. c. 20 pro eius salario et mercede trium postarum et unius cammini per eum factorum in camera Smi. d. n. papae, nec non unius fenestrae in cappella magna ipsius Smi. d. n. papae.

das irgend einen Künstlernamen mit diesem Heiligtum in Zusammenhang brächte. Aber aus einem Lobgedicht des Aurelio Brandolini[1]) erfahren wir wenigstens, dass die neue Kapelle auf den Fundamenten der alten lag, die sich ja ebenfalls auf einem hohen unteren Stockwerk, das Fenster und Thüren besass, erhoben hatte: „Hier", so beginnen die Verse, „wo sich jetzt der gestirnte Tempel zum Himmel emporhebt, lag einst ein verfallenes und schmutziges Heiligtum, das kaum noch den Namen eines solchen verdiente und kaum noch für die Toten eine Grube war. Dies ertrug die glorreiche Frömmigkeit des erhabenen Sixtus nicht, und er schämte sich, dass hier die grossen Götter wohnen sollten. Sogleich befahl er, hier einen Neubau zu errichten, so gewaltig, dass du glauben solltest, die Himmlischen selber hätten ihn sich erbaut."

Wichtiger noch als dieses ist ein anderes Lobgedicht eines Unbekannten in der Wiener Hofbibliothek, weil wir die Zeit kennen, wann es entstanden ist. „Jetzt baut er hier", so heisst es von Sixtus IV., „das schöne würdige Heiligtum. Und wenn dieses einmal vollendet sein wird und vollständig ausgeschmückt und das sein wird, was der erlauchte und hochsinnige Gründer geplant hat, dann erst wird man mit Recht sagen können, dass dieses Denkmal des Papstes Sixtus seines gleichen nicht mehr findet" [2]). Diese Verse wurden im Jahre 1477 geschrieben; sie beweisen uns also, dass damals das neue Heiligtum im Bau schon ziemlich weit vorgeschritten sein musste. Ja,

[1]) Cod. Vat. 5008 p. 59^{I}, abgedruckt bei Müntz III p. 135:

De Phano quod Sixtus in domo sive palatio condidit.

Epigramma X.

Hic ubi sydereum consurgit ad aethera templum
  Unde queat propius turba videre deos:
Squalebat senio atque situ vix nomine phanum,
  Vixque ipsis locus is manibus aptus erat.
Non tulit hoc sacri pietas et gloria Sixti
  Et puduit magnos sic habitare deos.
Protinus hic celsam iussit se tollere molem
  Quam sibi celestes edificasse putes.
Addidit et sacras veterum monumenta figuras
  Picta quidem: sed quae viva putare queas.
Nunc sua Parrasius contemnere lintea posset
  Cumque viris Zeusis cederet ipse suis.
Si nunc Prothogenes, si nunc remearet Apelles,
  Artifices cuperent, Sixte, videre tuos.
Talia pontificem tantum monumenta decebant,
  Sic decuit magnos Sixte habitare deos.

[2]) Cod. 2403 f. 11^{1} der Hofbibl. zu Wien:

Quumque intra divi sacra ipsa palatia Petri
Nonnullas pater ille domos ornat reparatque
Tum illic aedificat pulchrum praestansque sacellum.
Quod quum perfectum fuerit pleneque politum
Taleque iam factum, quale ipsum destinat auctor
Amplo et celso animo, tum demum fas erit illud
Praesulis absque pari monumentum dicere Sixti.

Vgl. Pastor (Geschichte der Päpste II p. 432 u. 633), der dies zierlich auf Pergamentblätter geschriebene Lobgedicht entdeckt hat.

wir dürfen annehmen, dass der Neubau bald nach dem Besuch Federigos von Urbino, vielleicht noch im Jahre 1473 begonnen worden ist[1]).

Leider sind die Nachrichten über die Entstehung und den auffallend langsam fortschreitenden Ausbau der Kapelle Sixtus IV. sehr ungenügend und gewinnen überhaupt erst bestimmtere Gestalt, als sich die Arbeit schon dem Ende näherte. Hier gerade machen sich die Lücken im Diarium des Jakob von Volterra, das uns erst vom Jahre 1479 an zusammenhängend erhalten ist, aufs schmerzlichste fühlbar. Denn damit ist uns die Möglichkeit genommen, das sichere Datum für den Beginn des Neubaues festzustellen.

[1]) Das ist die übrigens durch kein Dokument erhärtete Annahme von Plattner und Bunsen (Beschreibung der Stadt Rom II, 1 p. 245), der sich auch Reumont und Schmarsow angeschlossen haben.



ROVERE-WAPPEN ERHALTEN IN VIA MONTERONE IN ROM



ARCHITRAV-FRAGMENT VOM VESPASIANSTEMPEL IN ROM

KAPITEL II • DIE BAUGESCHICHTE DER NEUEN PALASTKAPELLE UND IHR ARCHITEKT

Die Hausgottesdienste im Vatikan während des Neubaues

Auf die Petersbasilika und die Chorkapelle Sixtus IV. links daneben, auf S. Maria del Popolo, die eben vollendete Lieblingskirche des Papstes, und auf die kleine Nikolauskapelle im Vatikan verteilten sich während des Neubaues die kirchlichen Feste, die sonst in der grossen Palastkapelle vorgenommen wurden. Vor allem aber wurde auch im Vatikan ein Saal hergerichtet, welcher dauernd als Kapelle benutzt werden konnte. Jakob von Volterra giebt uns über diese Punkte vom Jahre 1480 an so reiche und gewissenhafte Angaben, wie die erst später von den Ceremonienmeistern geführten Ceremonienbücher[1]). Regelmässig wurden die Segnung der Kerzen und die Verteilung derselben am 2. Februar, die Segnung der Palmen und die Verteilung am Palmsonntag im Nikolaus-Heiligtum vorgenommen; den Tag der Empfängnis Mariae beging der Papst in der neuen Kapelle in St. Peter, andere Marien-

[1]) Es folgen hier alle Angaben des Jakob von Volterra, welche sich auf die Palastkapelle und die während ihres Neubaues zu den Hausgottesdiensten benutzten Räume des Palastes beziehen. Muratori, Rer. Ital. script. XXIII[1]:

1480.

p. 116. Die Dominico XVII. Decembris mensis, qui Dominici adventus tertius fuit, itum est a Cardinalibus in Vaticanum ad Divina, quae in Aula consueta acta fuerant.

1481.

p. 120. Die veneris secundo Februarii mensis, quo Purificatio beatae Mariae Virginis celebratur, itum est a Cardinalibus in Vaticanum; exiit Pontifex in minorem Pontificiae cellam, quae Sancti Nicolai dicitur; candelas in ea benedixit, atque distribuit Patribus.

p. 123. Prima Dominica Quadragesimae, quae evenit XI. mensis Martii, itum est in Vaticanum ad Divina. Exivit Pontifex in propinquam cubiculis Aulam, quae pro Sacello habetur quandoque quousque aliud majus erit instauratum, quod egregio opere et magno sumptu reaedificatur... Ad secundam Dominicam Quadragesimae, quae evenit XVIII. mensis Martii, itum est de more ad Divina in Vaticanum. Exiit Pontifex in proximiorem cubiculis Aulam, in qua res divina ut plurimum agitur.

p. 124 u. 129. Feria quarta majoris hebdomadae (ita diem mercurii, quem vulgo Sanctum dicimus, appellat Ecclesia) iere Patres ad orationem Matutinam tempore vespertino, prout semper his tribus diebus fieri consuevit. Dicta est oratio in Aula consueta Pontificiae; interfuit Pontifex.... Ebenso wurden auch die Feiern der drei folgenden Tage im Vatikan begangen, Gründonnerstag, Charfreitag und stiller Sonnabend. Dann heisst es weiter:

p. 132. Sabbato, quod in Albis nuncupamus, de more Divina res acta est in Aula Pontificiae.

feiertage in S. Maria del Popolo, einen Teil der stillen Woche in der Petersbasilika. Als der Chronist die Feier des dritten Adventsonntages 1480 beschreibt, fügt er hinzu, dass diese im „gewohnten Saale“ vorgenommen wurde, von dem es am ersten Fastensonntage des nächsten Jahres ausführlicher heisst, dass er neben den Privatgemächern des Papstes lag. „Diese Aula“, setzt dann Jakob von Volterra ausdrücklich hinzu, „dient jetzt als Palastkapelle, so lange bis die grössere Kapelle hergerichtet sein wird, die man eben aufs schönste und kostbarste neu erbaut.“

Die Feier der stillen Woche im Jahre 1481 begann mit der Palmenweihe in der Nikolauskapelle; die erste Matutin am Mittwoch, welche die Lamentationen des Jeremias so ergreifend einleiten, wurde wie gewöhnlich in der „Aula Pontificia“ gehalten. Diese Bezeichnung lässt uns auch die Lage des Saales bestimmen, der sich ja an die päpstlichen Gemächer anschloss. Es ist die Sala Pontificum gewesen, welche damals als Palastkapelle diente, der grosse Saal im ersten Stockwerk des Palastes Nikolaus V., der äusserste Raum jener glänzenden Zimmerreihe, die später unter dem Namen „Appartamento Borgia“ weltberühmt geworden ist. Den Donnerstag und Freitag der stillen Woche beging man feierlich in St. Peter, aber die Segnung der Osterkerze am Sonnabend fand wiederum im Papstsaal statt.

Fast ebenso teilten sich die Ceremonien der Settimana Santa des folgenden Jahres zwischen Palast und Basilika; nur war damals der Bau des neuen Heiligtums schon lange vollendet. Denn schon bei der Beschreibung des Weihnachtsabends des Jahres vorher bemerkt Jakob von Volterra, dass man unausgesetzt beschäftigt war, die Wände mit Gemälden und den Boden mit Mosaik zu schmücken; datiert doch auch schon der Kontrakt, welcher eine Reihe von

p. 158. Primo Dominico die Adventus Domini, qui evenit ad secundam Decembris celebrata sunt Sacra *Pontificia in Aula* consueta.

Secundo Domini Adventus die, celebrata sunt de more Sacra in *Aula consueta.*

p. 159. Profesto die Nativitatis Domini Salvatoris nostri Jesu Christi iere Patres ad Sacra solemnia vespertina, quibus Pontifex interfuit, eisque initium de more dedit et finem. Celebrata autem fuere in *Aula Pontificia, ut cetera, eo quod, ut saepe diximus, nondum Sacellum majus est absolutum; continuo enim emblemate et pictura ornatur.*

1482.

p. 162. Die Purificationis, quae in Sabbato evenit, itum est ad Divina de more. Ea quidem celebrata fuerunt in *Aula Pontificia consueta ....* Prius autem in *minori* Sacrario Candelae per Pontificem benedictae fuere.

p. 163. Prima Dominica Quadragesimae Divina res acta est in *aula consueta.*

p. 167. Palmarum. Prius tamen in *minori Palatino Sacello* ipse Pontifex de more Palmas benedixerat.

Die Mercurii, tertia Aprilis, quae feria quarta majoris Hebdomadae nuncupatur, matutinae Preces cantatae fuere hora consueta in *aula Pontificiae* consueta.

Eodem vero die (Jovis sancti) matutino tempore, iere Patres in Vaticanum ad Divina de more.

p. 168. Die vero veneris sancta, eadem in *Aula* sacra sunt celebrata, quibus operatus fuit Cardinalis Sancti Petri Poenitentiarius, cui etiam eiusmodi Sacra gratia Poenitentiarii muneris obveniunt.

Sabbato vero, eodem in loco acta Divina res est.

1483.

p. 184 u. 185. Die Feier der stillen Woche dieses Jahres wird nur flüchtig erwähnt, fand aber natürlich ebenfalls noch in der Aula Pontificia statt.

Künstlern für den noch fehlenden Teil der Wandgemälde verpflichtete, vom 27. Oktober 1481.

Die Vollendung der Sixtina und ihre Weihe am 9. und 15. August 1483

Der greise Papst verfolgte die Vollendung seiner Palastkapelle mit stets sich steigernder Ungeduld. Hatten auch die Maler, bei einer Geldbusse von fünfzig Dukaten für jeden, versprochen, die Arbeit bis zum 15. März zu vollenden, damit der Pontifex schon die stille Woche in der neuen Kapelle begehen könne, die Palmen wurden im Jahre 1482 wie in früheren Jahren in der Nikolaus-Kapelle geweiht, die Tenebrae wurden wie gewöhnlich am Mittwoch, Donnerstag und Freitag im Papstsaal gesungen. Auch die Adventsgottesdienste desselben Jahres und die Fastengottesdienste des folgenden wurden noch im Papstsaal abgehalten, bis sich endlich die Kurie zur Feier des Jahrestages des Todes Pauls II. am 29. Juli zum letzten Mal in der Sala Pontificium versammelte[1]). Wenige Tage darauf, am 9. August, beging man aber die Vigilie des h. Laurentius schon in dem neuen, eben vollendeten Sacrarium, und hierzu erschien ganz gegen alles Herkommen auch der Papst, der eben beim ersten Kultusakt in seiner neuen Kapelle nicht fehlen wollte. Er musste die besten Eindrücke empfangen haben, denn als sich der römische Magistrat im Namen des Volkes für die gefangenen Kardinäle Savelli und Colonna verwandte, lautete die Antwort so väterlich, dass alle sich voller Hoffnung verabschiedeten[2]). Gerade acht Tage darauf, am 15. August, wurde die Kapelle der Jungfrau Maria geweiht, und diesen Kultusakt, der feierlichsten einen in der Regierung Sixtus IV., hat sein Chronist mit aller Ausführlichkeit beschrieben: „Am festlichen Tage der Himmelfahrt der Jungfrau Maria, der auf einen Sonnabend fiel, begab sich der Pontifex in Prozession in das neue, grosse Heiligtum und wohnte hier dem Gottesdienste bei. Zunächst in aller Einfachheit, denn nur der Kardinal von San Giorgio war von den Kardinälen anwesend und alle Palastprälaten und einige wenige andere. Es war dies aber die erste Messe nach der Wiederherstellung des Heiligtums, welche nur seine Priester verrichteten. Zur Erinnerung an diesen Tag verhiess der Pontifex allen Indulgenz, die das Sacellum besuchen würden, auch den Frauen. Er selbst wohnte auch der Vesper dieses Tages bei, und die anwesenden Prälaten nahmen neben dem Kardinal von San Giorgio auf den Kardinalsbänken Platz. Das Volk aber, welches zugegen war, am Morgen in der Messe und am Abend in der Vesper, segnete er von seinem Throne aus. Als sich aber das Gerücht von den Indulgenzen verbreitet hatte, die im wiederhergestellten Heiligtum auch den Frauen verheissen wurden, da geriet mit wunderbarer Schnelligkeit die ganze Bürgerschaft in Bewegung. Kaum konnte man durch die Menge hinein oder hinaus, und das Strömen des Volkes liess erst nach, als schon die Mitternacht vorbei war."

Die Krönungsmesse Sixtus IV. am 24. Aug. 1483

„Am Tage des h. Bartholomäus, den 24. August, wurde die Krönungsmesse des Pontifex gefeiert, und zwar war dies die erste Messe, welche in der grossen Kapelle nach ihrer Wiederherstellung feierlich vor Papst und Kardinälen abgehalten wurde. Denn die Messe vorher am Tage der Himmelfahrt war ausser

[1]) Muratori XXIII p. 188: Anniversarium pro Paulo Secundo Pontifice maximo hodie Martis ad XXIX. Julii celebratum. Paul II. starb am 26. Juli 1471.

[2]) Muratori XXIII p. 188: Eodem die quum venisset Pontifex extra ordinem ad vesperas in majus Sacrarium, Magistratus Romanus nomine publico Cardinales Sabellum et Columnam commendavit. Spei pleni abiere: ita paterne responsum est eis.

der Reihe und wurde ohne jede Ceremonie von der Priesterschaft der Kapelle allein gelesen. Die Feierlichkeit verlief wie gewöhnlich, und der Kardinal von San Pietro in Vincoli celebrierte. Nach der Messe verwandte sich das ganze Kollegium beim Papste noch einmal in demütigen Bitten für die Freiheit der beiden Kardinäle. Es wurde ihnen huldreich geantwortet, und fünf der Würdigsten wurden beauftragt, diese Angelegenheit zu regeln. Und so entliess er sie. Als aber dann die Nacht hereinbrach, wurden Freudenfeuer angezündet in der ganzen Stadt[1]."

Die Beschreibung des Jakob von Volterra ist ausführlich genug, uns von der Bedeutung des Ereignisses der endlichen Weihe der neuen Palastkapelle den klarsten Begriff zu geben; sie stellt uns das stolze Glück des alten Papstes greifbar vor die Augen; sie lehrt uns endlich, dass auch die Römer den Wert des Geschenkes zu würdigen verstanden, das Sixtus ihrer Stadt geboten hatte. Und doch wie gerne erführen wir noch mehr von dem äussern Glanz dieser Tage, von der Stimmung des Papstes und der Teilnahme der Kurie, von den Künstlern, welche alle die Herrlichkeit geschaffen, und vom Anblick der Kapelle selbst, wie sie sich damals zuerst der Welt in ihrem Festgewande zeigte, dessen Farben heute längst verdunkelt und zum Teil erloschen sind. Aber wer bei diesen Bildern verweilen will, wer Verhältnisse und Personen kennt, dem sagt die schlichte Beschreibung des Chronisten noch genug, dem wird es auch gelingen, die Zeichnung, welche er flüchtig entwirft, mit frischen Farben zu beleben.

Die häusliche Feier am Himmelfahrtstage Mariae musste dem glänzenden Gepränge am Krönungstage vorangehen; denn das neue Heiligtum war der Assunta geweiht, und das Bild der gen Himmel fahrenden Jungfrau, von Peruginos Hand gemalt, erblickte man über dem Hochaltar. Und wenn der Pontifex, wie er am Altar kniete, seine Augen zu diesem Gemälde emporhob, dann mussten seine Gedanken zurückschweifen in die Vergangenheit, und er musste sich voll Dankgefühles erinnern, dass er vor einem Jahr an demselben Festtage die Truppen Roberto Malatestas gesegnet hatte, die ihm bei Campo Morto

[1]) Muratori XXIII p. 188: Die solemni Assumtionis beatae Mariae Virginis in Coelum, qui evenit in Sabbato, processit Pontifex in novum majus Sacrarium, ibique Divinae rei interfuit, familiariter tamen, solo Cardinali Sancti Georgii ex Patribus praesente. Praelati Palatini omnes et alii nonnulli interfuere. Fuere haec prima Sacra post Sacrarii instaurationem, quibus ipsius tantum Sacerdotes sunt operati; ob cujus diei memoriam Pontifex Indulgentiam Sacellum visitantibus pronuntiavit, etiam feminis. Vesperis quoque eiusdem diei Pontifex interfuit. Praelati praesentes sedere iussi sunt post Cardinalem Sancti Georgii ad Patrum Subsellia. Plebi quoque praesenti et mane in Sacris, et ipso die in Vespertina oratione e sella benedixit. Quum tota Urbe percrebuisset rumor Indulgentiarum ad Sacellum instauratum, etiam feminis concessarum, mirum dictu, quam celeriter tota civitas commota fuerit. Prae multitudine vix iri aut exiri poterat: nec cessavit frequens concursus, priusquam noctis medium transactum fuisset.

Die celebritatis Sancti Bartholomaei celebrata sunt Sacra Coronationis Pontificis. Fuere autem haec prima, quae solemniter in majori Sacrario post eius instaurationem coram Pontifice et Patribus, sunt acta. Namque superius die Assumtionis fuere extra ordinem et a solis Templi Sacerdotibus familiariter acta. Consueta celebritate, operante Sacris Cardinale Sancti Petri ad vincula facta sunt; quibus absolutis Patres omnes duorum Cardinalium libertatem ex gratia humiliter a Pontifice petiere. Bene illis responsum est; et ex dignitate delecti sunt ex eis quinque, apud quos de ea re agendum esset; sic eos a se dimisit. Ineuntibus tenebris ob laetitiam tota Urbe ignes excitati.

den grössten Triumph seiner stürmischen Regierung erfochten hatten. So kam er, alle Regeln des Ceremoniells durchbrechend, nicht nur am Morgen zur Messe, von seinen Hausprälaten allein geleitet: er kehrte am Abend noch einmal zur Vesper zurück, und seine Augen konnten sich nicht sättigen an der Herrlichkeit des neuen Heiligtums. Und wie der Papst vier Jahre früher bei der Weihe des Winterchores in St. Peter eine Ablassbulle ausgeschrieben hatte, so wurde auch diesmal wieder allen Besuchern der neuen Kapelle feierlich Indulgenz verkündet. Was gäben wir heute darum, hätte ein einziger aus der zahlreichen Menge derer, die in jener Nacht im päpstlichen Palast der Gnadengaben Sixtus IV. teilhaftig werden wollten, seinen Eindrücken Ausdruck verliehen! Und wie fruchtlos bemüht sich heute unsere Phantasie, sich dies wunderbar fesselnde Gemälde auszumalen: die Sixtinische Kapelle in all der unberührten Farbenfülle prangend, welche düsteres Fackellicht beleuchtete, die andachtsvolle Menge, welche staunend und schauend sich durch die goldschimmernde Marmor-Brüstung drängte und am Altar vorüberzog, auf welchem der ganze Gold- und Silberschatz der päpstlichen Geheimsakristei aufgebaut war! Das war der erste prophetische Anfang in der grossen Kulturgeschichte dieses Heiligtums, das war die erste gewaltige Woge des dahinrauschenden Menschenmeeres, das seit Jahrhunderten durch dies Heiligtum hindurchgeflutet ist.

Als dann an seinem Krönungstage der Papst, mit der Tiara geschmückt, von der Kurie geleitet, in der Kapelle zur feierlichen Messe erschien, da hat sich zum erstenmal an dieser Stätte jene ernste, unendlich würdevolle Pracht entfaltet, die als lebendiges Bild und Gleichnis der erhabensten Gedanken allein berechtigt schien, den herrlichsten Rahmen zu füllen. Damals sah man die hohe Gestalt Giulianos am Altar die erste feierliche Messe celebrieren, und der greise Julius mochte sich dieser Stunde erinnern, wenn er in späteren Jahren als Papst die Kirchenfeste im Heiligtum des Oheims feierte. Da konnte man den ruhelosen Sixtus beglückt und dankbar auf seinem Throne sich ausruhen sehen, nachdem er huldvoll die Reverenz der Kardinäle entgegengenommen hatte. Und wie fest wird er die Augen auf Botticellis Gemälde an der Wand gegenüber gerichtet haben, das die Erfolge und die Arbeit seines Lebens in sinnreicher Sprache verherrlichte! Wie hätte der alte Mann nach einer solchen Feier das dringende Anliegen des heiligen Kollegiums abschlagen können, welches sich fürbittend für die zwei gefangenen Kardinäle Colonna und Savelli verwandte? Die Antwort des Papstes lautete auch diesmal hoffnungsvoll, aber es sollten noch drei Monate vergehen, ehe die Gefangenen in Freiheit gesetzt wurden. Als dann die Nacht hereinbrach, geschah das Unerhörte, dass die Vollendung der Palastkapelle in der ganzen Stadt wie der glorreichste Sieg über feindliche Heere festlich begangen wurde. Freudenfeuer entzündeten sich allerorten, die Friedenshoffnungen stärkend nach all dem Kriegsgeschrei, den Römern verkündend, dass ihre ewige Stadt um ein neues Denkmal unvergänglichen Ruhmes reicher geworden war.

* * *

Die Lebensbeschreibungen Vasaris, Michelangelos Aufzeichnungen und Briefe, Dokumente und Handzeichnungen geben über Gemäldeschmuck und

Der Architekt der Kapelle, Giovannino de' Dolci

Maler der Palastkapelle vielseitige Auskunft. Aber wie dunkel ist ihre Baugeschichte, wie wenig wissen wir von den Architekten und Bildhauern, die hier jahrelang gearbeitet haben. Hielt man doch noch bis vor kurzem Vasaris Legende für Wahrheit, welcher den Namen des Baccio Pontelli mit den meisten Schöpfungen Sixtus IV. verband und ihm vor allem auch die Palastkapelle zuschrieb[1]); ist doch Giovannino de' Dolci erst seit kaum zwanzig Jahren in seine Rechte als Baumeister und Kommissar aller von Sixtus IV. im Vatikan ausgeführten Bauten eingesetzt und bestätigt worden[2]).

Die Anwesenheit des Giovannino di Pietro de' Dolci in der ewigen Stadt lässt sich bis auf Nikolaus V. verfolgen; er war schon unter Paul II., wie wir sahen, Aufseher an den päpstlichen Bauten, er hat sich zunächst unter Sixtus IV. mit einem Landsmann, dem Domenico di Francesco, in dasselbe Amt im päpstlichen Palast geteilt[3]). Schon im Oktober 1471 und im Oktober 1472 wurde er für kleinere Arbeiten für das Krönungsfest Sixtus IV. aus der päpstlichen Kasse bezahlt[4]); drei Jahre darauf war er am Bau der Apostelkirche thätig[5]), und im Jahre 1477 arbeitete er mit seinem Bruder Marco zusammen die Bänke der vatikanischen Bibliothek[6]). Ein Jahr früher, im Frühling 1476, begann er in Ronciglione bei Viterbo den Bau der Festung[7]), und hier hat er sich auch im Jahre 1480 ein Haus gekauft[8]). Aber schon im folgenden Jahre leitete der rastlose Mann den Festungsbau von Civitavecchia[9]), und wenig vorher war er wieder in Rom. Hier setzte er am 27. Oktober 1481 als „superstans sive commissarius fabrice palacii apostolici" den Kontrakt mit den Künstlern auf, welche im Vatikan die noch fehlenden Fresken der Palastkapelle ausmalen sollten; hier hat er mit anderen am 17. Januar 1482 über den Wert der vollendeten Freskobilder ein Gutachten abgegeben[10]). Im Jahre 1486 war Giovannino de' Dolci schon nicht mehr unter den Lebenden, denn im Februar und Juni dieses Jahres wurden seinem Sohn und Erben Cristoforo erhebliche Summen ausgezahlt, welche die Rechnungskammer seinem Vater schuldete für den Bau

[1]) Vasari ed. Milanesi II p. 652: Fece il medesimo sotto le stanze di Niccola la libreria maggiore; ed in palazzo la cappella detta di Sisto, la quale è ornata di belle pitture.

[2]) E. Müntz veröffentlichte seine ergebnisreiche Studie über Giovannino de' Dolci zuerst in den Nummern 34 u. 35 der Chronique des Arts, dann durch neue Dokumente bereichert, im Buonarotti XIII p. 346 ff (1879) unter dem Titel: Giovannino de' Dolci, L'architetto della Cappella Sistina e delle Fortezze di Ronciglione e di Civitavecchia. Durch den von Gnoli gefundenen Vertrag der Maler vom 27. Oktober 1481 mit Giovannino de' Dolci wurden die Forschungsresultate von Müntz glänzend bestätigt. Vgl. Arch. stor. dell' arte (1893) VI p. 128. Den Text der Dokumente siehe im dritten Teil des Anhanges, I, A und II, 1.

[3]) Il Buonarotti XIII p. 350. (Arch. di Stato. Mandati 1471—1473, fol. 25.)

[4]) Il Buonarotti XIII p. 350. (Ibid. fol. 24r.) Arch. stor. Ital. Ser. III, 6 (1867) p. 170: 1472. 13. Feb. Pag. „Johanni Petri lignario — occasione fabrice palatii", fl. 35. (Int. Arch. Vat. 1607.) Diese Notiz ist Müntz entgangen.

[5]) Arch. stor. Ital. Ser. III, VI (1867) p. 174: 1475. 17. Mar. Pag. „Magistro Johanni de Florentia lignario — in deductionem solutionis fabrice sanctorum Apostolorum et eius tribune" — fl. d. c. 422.

[6]) Buonarotti XIII p. 353.

[7]) Buonarotti XIII p. 350 u. 351.

[8]) Buonarotti XIII p. 351.

[9]) Buonarotti XIII p. 351.

[10]) Siehe das von Dr. Heinrich Pogatscher im vatikanischen Archiv entdeckte Dokument im dritten Teil des Anhanges II, 2.

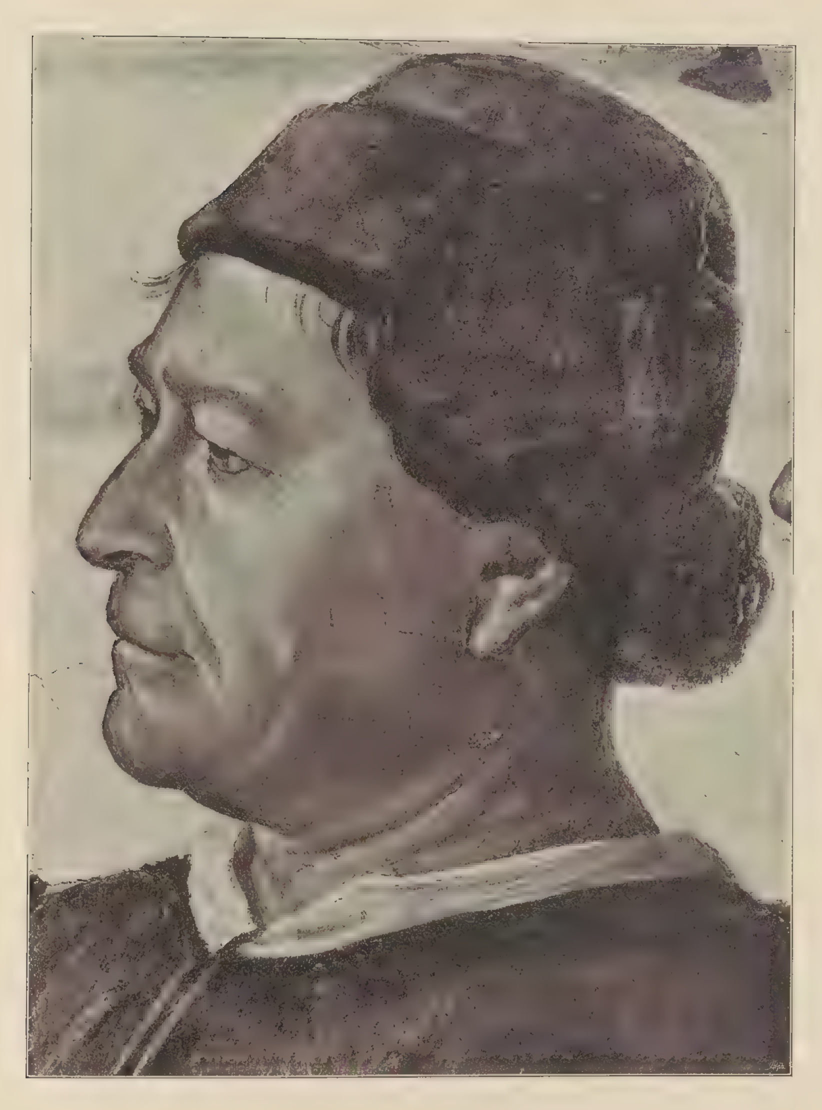


Abb. 61 GIOVANNINO DE' DOLCI, ARCHITEKT DER SIXTINISCHEN KAPELLE
AUS DER SCHLÜSSELÜBERGABE PERUGINOS

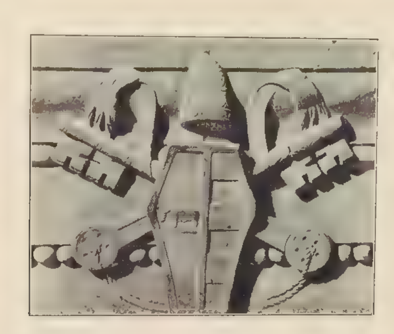
eben der Palastkapelle und der Burg von Civitavecchia[1]). Er wurde in S. Maria Nuova beigesetzt, und so hat sich auch an ihm das Ideal seines Landsmannes erfüllt, in Florenz geboren zu sein und in Rom das Grab gefunden zu haben[2]). Es kennzeichnet die Stellung und die Wohlhabenheit dieses Hofarchitekten Sixtus IV., wenn er dem Kapitel von St. Peter in seinem Testament die Summe von 50 Dukaten hinterliess[3]). In der Sixtinischen Kapelle, die er gebaut, hat sich auch in Peruginos Fresko der Schlüsselübergabe sein Porträt erhalten [Abb. 61]. Dort sehen wir ganz rechts in der Ecke einen bejahrten Mann von energischem Aussehen, der einen roten Mantel über sein grünes Gewand geschlagen hat. Er trägt in der knochigen Linken das Zeichen seines Handwerks, das Winkelmass, und mit dem erhobenen Zeigefinger der Rechten deutet er auf den Zirkel hin, den ein älterer Mann im Hintergrunde emporhält, vielleicht noch sein Arbeitsgenosse im Vatikan aus früheren Tagen, Domenico di Francesco, vielleicht Meister Gratiadei da Brescia, der noch unter Innocenz VIII. viel im vatikanischen Palast gearbeitet hat und für Antonazzo Romano das Gerüst errichtete, als er die Thür der Kapelle mit Malereien schmückte[4]). Ganz ebenso hat zehn Jahre später Pinturicchio im Fresko der h. Caterina den Erbauer der Torre Borgia charakterisiert; und auch Raffael folgte nur einer alten Tradition, als er in der Schule von Athen das Porträt Bramantes anbrachte, der ihm nach Vasaris Aussage den architektonischen Hintergrund für sein Fresko entworfen hatte.

[1]) Buonarotti XIII p. 348 n. 49. Den Text der Dokumente siehe im dritten Teil des Anhanges I, A 1. 2. 3.

[2]) Die verstümmelte Grabinschrift giebt Forcella II p. 5 n. 11. IO. DVLCIO VIXIT ANN .... ET REQVIESCIT MCCC ....

[3]) E. Müntz fand das Dokument im Archiv des Kapitels von St. Peter, leider ohne Datumsangabe: Obiit magister Johanninus Petri de Dulcibus architectus florentinus, qui reliquit nostrae basilicae florenonos (sic) quinquaginta. Fiat specialis oratio pro eius anima et suorum. Vgl. Les arts à la cour des papes I p. 241.

[4]) Siehe das von Dr. Heinrich Pogatscher gefundene Dokument im Anhang. Die Zahlung an Gratiadei für das Aufschlagen des Gerüstes geschah am 27. November 1484. Die Zahlung für die Malerei der Thür wurde am 12. Februar 1485 angewiesen und am 26. Mai ausgeführt.



WAPPEN ALEXANDERS VI. IN DER KAPELLE SIXTUS IV.

Die Sakristei Innocenz VIII.

KAPITEL III • ANBAUTEN UND RESTAURATIONEN DER KAPELLE BIS AUF JULIUS II. ÄLTESTE BESCHREIBUNGEN, STICHE UND ABBILDUNGEN

In allen Hauptsachen müssen Bau und Ausschmückung der Sixtina am Tage der Krönungsmesse Sixtus IV., am 24. August des Jahres 1483 vollendet gewesen sein; dass Innocenz VIII. aber wenigstens die Sakristei noch zu bauen vorgefunden hat, bezeugt schon Albertini; es beweist auch sein Wappen, welches man noch heute hier an der Aussenmauer nach St. Peter zu erblickt. Dagegen wurden zwei Glasfenster — wohl zweifelsohne die der Altarwand — für welche ein Meister Johannes erst am 3. März 1485 von Innocenz VIII. die Bezahlung erhielt, sicherlich schon unter Sixtus IV. vollendet, mit dessen Wappen sie geschmückt waren[1]). Erst unter Innocenz VIII., am 26. Mai 1485, erhielt auch Meister Antonazzo Romano seine Malerei an der Thür der Kapelle bezahlt, und der Umstand, dass die ziemlich bedeutende Summe von 83 Florinen von der päpstlichen Rechnungskammer zuerst dem Perugino übermittelt wurde, berechtigt zu der Annahme, dass der umbrische Meister, der auch die Krönungsarbeiten für den neuen Papst geleitet hatte, über die Dekorationsarbeiten in der Sixtina eine Art von Oberaufsicht führte[2]).

Alexander VI.

Alexander VI. schmückte dann die Thür rechts an der Altarwand, welche zur Sakristei hinüberführt, mit der marmornen Einfassung, wie uns sein Wappen bezeugt. Julius II. festigte den Bau der Kapelle durch eiserne Ketten, wie Albertini erzählt. Er hat die Kapelle zweimal wiederherstellen lassen, und zwar wurde die erste Restauration im Jahre 1504 in Angriff genommen und dauerte mehrere Monate. Schon die Himmelfahrtsvigilie, am 15. Mai, wurde in St. Peter gefeiert[3]) und ebenso die Pfingstvigilie, weil die Kapelle, wie Paris de Grassis[4]) schreibt, in so ruinenhaftem Zustande war, dass der Papst und das heilige Kollegium sich hier nicht mehr bequem und ungestört versammeln konnten. Auch die Seelenmesse, welche Julius am 18. August auf Bitten der Kardinäle Alexanders VI. für den Borgia-Papst feierte, wurde noch in der dritten Aula abgehalten[5]), und erst der Gedächtnistag des Todes Pius III., der 19. Oktober, versammelte Papst

Julius II.

Restauration der Kapelle im Sommer 1504

[1]) Arch. di Stato in Roma — Mandati 1484—1486, fol. 46[r]. Text vgl. Anhang der Dokumente III, 7. Publiziert von E. Müntz, Nuovi documenti im Arch. stor. dell' arte II (1889) p. 485. Vgl. Les arts à la cour des papes (Innocent VIII.) p. 63.

[2]) Müntz, Nuovi Documenti a. a. O. p. 478 u. 479 (Archivio di Stato di Roma — Mand. 1484—1486, fol. 45.) (Arch. segreto Vaticano — Intr. et Exit. 1484—1486, fol. 211.) Text siehe im Anhang der Dokumente III, 6. Von dieser so kunstvoll gemalten Thür hat sich heute keine Spur mehr erhalten.

[3]) Burchard, Diarium ed Thuasne III p. 354: Die mercurii, 15. maii, vigilia ascensionis Domini fuerunt vespere papales Papa presente in basilica S. Petri, quia cappella Palatii reparabatur.

[4]) Cod. Vaticanus 5635 (Erstes Blatt vor der Paginierung): Vesperae istae (in vigilia Pentecostes) habitae sunt in basilica et non in cappella, ut dicebatur fieri debere quum ipsa cappella ruinosa erat et tota conquassata, ita ut ibi stare non posset Papa cum sacro senatu saltem commode et secrete. (Vgl. Cod. Vat. Urb. 637 unpaginiert unter Vigilia Pentecostes an. 1504.)

[5]) Paris de Grassis, Cod. Vat. 5635 p. 21: Die 14. Augusti 1504 S. D. Julius PP. II. ad preces R. Cardinalium consanguineorum f. m. Alexandri papae VI. anno elapso defuncti etsi etiam ex sua pietate voluit eidem Alexandri anniversarium persolvere licet ex iure Ceremoniarum non sibi sed soli Pio III qui fuit immediatus predecessor teneretur persolvere: nam et officio

und Kardinäle wieder im endlich restaurierten Heiligtum, wo am letzten Oktober auch die „Mutatio Capparum" stattfand[1]).

Restauration der Kapelle im Frühling 1508

Im Frühling des Jahres 1508 wurde dann die Palastkapelle aufs neue restauriert; aber da sich die Arbeiten zunächst nur auf Dach und Zinnenkranz erstreckten, wurden die Gottesdienste hier nicht ausgesetzt. Allerdings machten die Arbeiter oben während der Pfingstvigilie dieses Jahres einen solchen Lärm, dass sich die Kardinäle beklagten, und der Papst, welcher selbst abwesend war, einen Kämmerer nach dem andern schicken musste, bis das Getöse endlich aufhörte[2]).

Die „Fenestrella" Julius II.

Julius II., welcher in seinen späteren Lebensjahren gerne das ermüdende Ceremoniell vermied, welches jeder Gottesdienst in seiner Hauskapelle mit sich brachte, liess dann wenig später auch an der Epistelseite einen winzig kleinen, geheimen Anbau machen, mit einem schmalen Fenster, das in die Kapelle blickte. Von hier aus konnte er die ganze Messe verfolgen ohne selbst gesehen zu werden. Gelegentlich eines Zwischenfalles während der Matutin der Christnacht 1508 wird dies Fenster, das man noch heute in der Nähe des Altars sehen kann, zum erstenmal erwähnt[3]). Weil der Papst sein Erscheinen abgesagt hatte, war auch der Ceremonienmeister, Paris de Grassis, ausgeblieben, ohne dass er sich entschuldigt hätte. Dagegen war der Pontifex an jenes kleine Fenster gegangen, welches er dort eben hatte anbringen lassen, um alles, was in der Kapelle vorging, zu hören und zu sehen ohne selbst gesehen zu werden. Als er aber sah, dass wegen der Abwesenheit des Ceremonienmeisters tausend Fehler und Ungehörigkeiten begangen wurden, dass selbst die Kardinäle bedeckten Hauptes auf ihren Plätzen sassen, ging er erzürnt von dannen und verdammte am anderen Morgen grimmig scherzend den pflichtvergessenen Beamten zu der Strafe, bis in alle Ewigkeit in jeder Weihnachtsnacht in die Sixtina zur Matutin zu gehen.

Die älteste Beschreibung der Sixtina von Sigismondo de' Conti

Diese letzte Erinnerung aus der so lückenhaften Baugeschichte der Sixtinischen Kapelle ragt schon in ihre zweite grosse Periode hinein, als Michelangelo an der Decke bereits seine Gerüste aufgeschlagen hatte. Früher dagegen muss die älteste Beschreibung des neuen Heiligtums, die wir besitzen, entstanden

non solum libenter interfuit, sed et pientissime missa finita ipse Julius Papa absolvit non obstante quod in cappella, quae tunc fabricabatur, officium fieri non potuerit. Burchard III p. 364: missa huiusmodi fuit dicta in tertia aula palatii quia capella reparabatur.

[1]) Paris de Grassis, Cod. Vat. 5635 p. 29. Burchard, Diarium III p. 369: Eadem die mutatio capparum et vespere papales in cappella majori, papa presente.

[2]) Paris de Grassis. Cod. Cors. 981 p. 179: In cappella Palatii in altis cornicibus capellae fabricabant cum maximis pulveribus et operariis. Ita iussi non cessabant ex quo Cardinales conquesti sunt. Ego autem cum aliquotiens operarios arguissem et illi tamen non cessarent ivi ad Papam, qui mecum quasi turbatus est, quod illos non admonuissem et excusatione facta fuit opus, quod Papa duos successive de suis camerariis mitteret, qui iuberent cessari ab opera, quod vix factum est.

[3]) Paris de Grassis, Diarium. Cod. Corsinianus 981 p. 223: Subridens indignanter papa dixit mihi, quod intelligerem, quod inhoneste omnia successissent propter meam absentiam, et ego volens intelligere plura ab eo, audivi quomodo ipse Pontifex suae devotionis causa iverat ad eam finestram, quam ibi de novo fecit unde videtur tota cappella auditurus rem divinam, et videns mille inconvenientias et errores discessit turbatus. Quesivi quid specialiter intervenisset, respondit omnia, sed unum hoc mihi tantum dixit, quod cardinales sedebant cooperto capite.

sein, welche die Malereien Buonarottis noch nicht erwähnt. Sie ist von der Hand des apostolischen Sekretärs Sigismondo de' Conti und leider sehr allgemein gehalten: „Ausserdem schmückte er [Sixtus IV.] die Aula oder die Aedicula", schreibt dieser Biograph der Roverepäpste, „in welcher der Pontifex mit seinen Kardinälen die Messe feiert, mit einem Gewölbe, mit einem Mosaikfussboden, mit neuen Marmorbänken und mit der herrlichen Malerei, welche alle Mysterien des Alten und Neuen Testamentes darstellt. Über dem Hochaltar aber ist das Bild der Jungfrau Maria, die zum Himmel aufschwebt, mit solcher Kunst gemalt, dass man meint, sie hebe sich wirklich von der Erde empor und strebe dem Himmel entgegen[1])."

Beschreibung des Francesco Albertini

Noch weniger Aufschlüsse über die bauliche Anlage der Kapelle giebt Francesco Albertini[2]), der seine Beschreibung etwa im Jahre 1509 geschrieben hat und gleich mit den Gemälden beginnt. Er hat, wie Sigismondo de' Conti, die Kapelle noch in ihrer ursprünglichen Schönheit gesehen und war Zeuge der Arbeit Michelangelos an der Decke, deren Vollendung er schon in seinen Lobeserhebungen vorausgenommen hat. Leider aber hat der Verfasser der Mirabilia auf die Beschreibung der Sakristei und ihrer Schätze an Paramenten und Geräten mehr Raum und Mühe verwandt, als auf die Beschreibung der Kapelle selbst.

Beschreibung des Johannes Fichard

Hat Sigismondo de' Conti seine Schilderung der Kapelle Sixtus IV. unmittelbar nach dem Tode des Papstes niedergeschrieben, als alles vollendet, aber noch nichts verändert war, sah Albertini schon im Jahre 1509 den Floren-

Die »nova fenestrella« wurde im Jahre 1509 noch häufiger vom Papst benutzt, so am ersten Januar und am Mittwoch und Donnerstag der stillen Woche (Cod. Corsin. II p. 1, p. 20, p. 22: Papa autem venit secrete ad finestram inter quam cum candelis mansit et ut videbamus ibi dixit cum suo cappellano officium). Chörlein und Fenster haben sich noch heute erhalten.

[1]) Sigismondo de' Conti, Le storie de' suoi tempi, Tom. I p. 205: Aulam insuper, sive aediculam, in qua Pontifex cum Cardinalibus sacra facit, testudine, pavimento tessellato, marmoreisque sedilibus renovatis, egregia pictura, qua omnia veteris novique Testamenti mysteria repraesentantur, excoluit: in fronte autem altaris imago ipsius Virginis Mariae in coelum assumptae tanta arte depicta erat, ut sese humo attollere, et in aethera tendere videretur.

[2]) Francisci Albertini, Opusculum de mirabilibus novae urbis Romae ed. A. Schmarsow, Heilbronn 1886, p. 13: Capella P. P. Syxti IIII. in palatio apostolico perpulchra, in qua sunt picturae novi et veteris testamenti cum pontificibus sanctis, manu et arte mirabili nobilium pictorum concertantium, videlicet: Petri de Castro plebis, et Alexandri et Dominici et Cosmae atque Philippi Floren. quam tua beatitudo ferreis catenis munivit: ac superiorem partem testudineam pulcherrimis picturis et auro exornavit, opus praeclarum Michaelis Archangeli Floren., statuariae artis et picturae praeclarissimi. Omitto sacrarum locum ab Innocentio VIII. fundatum, ampliatum vero a tua beatitudine: in quo sunt ad honorem dei et ornatum praedictae capellae paramenta gemmis et auro cum unionibus contexta; sunt et vasa multa aurea et argentea cum pulcherrimis candelabris deauratis: quae omnia tua sanctitas donavit. Sunt ibi praeterea reliquiae et cruces et calices et alia ornamenta a Paulo et Syxto et Innocentio atque Alexandro Pontificibus instituta. Omitto pluvialem ditissimum quem magnus presbyter Joannes Jndianus dono misit Syxto pont. max. Omitto regnum trium coronarum preciosis margaritis a diversis pontificibus exornatum. Omitto praeterea aliud regnum ditissimum id est infulam pontificalem cum aliis ornamentis et indumentis pont. a tua beatitudine. Quid dicam de XII Apostolis argenteis deauratis a tua beatitudine largitis. Plura? praedictos omnes Pontifices tua sanctitas superavit.

Der Text Albertinis wurde hier im Zusammenhange der drei ältesten Beschreibungen der Sixtina vollständig gegeben, obwohl er nur für die Schilderung der Wandgemälde und des Paramentenschatzes Bedeutung hat.

tiner Bildhauer an der Decke malen, so hat Johannes Fichard im Jahre 1536 den Vatikan besucht, als Michelangelo eben die Ausführung des jüngsten Gerichtes begonnen hatte.[1]) Aber wie fremd der Frankfurter Rechtsgelehrte Kunst und Künstlern gegenüberstand, beweist die verblüffende Thatsache, dass er ohne weiteres alle Malereien, die er sah, dem Raffael von Urbino zugeschrieben hat. Dagegen verweilt er länger als seine Vorgänger bei der Beschreibung der baulichen Anlage, die zwar unser Wissen nicht wesentlich erweitert, die aber doch schon wegen der frühen Entstehungszeit Beachtung verdient: „Ausserordentlich glänzend“, heisst es hier, „sind im Palatium selbst die Kapelle des Pontifex und die Bibliothek. Die Kapelle ist viereckig, aber lang, von mässiger Breite. Jener Ort, wohin sich Pontifex, Kardinäle und Bischöfe mit ihrem Gefolge begeben, wo ihre Plätze sind und der Altar selbst sich befindet, ist durch eine Brüstung und versilberte eiserne Gitter ein wenig über den dritten Teil hinaus vom übrigen getrennt, wo die Fremden stehen und das Volk. Rechts von der Balustrade, ziemlich in der Höhe, beinahe in der Mauer selbst haben die Sänger der Kapelle, die ungewöhnlich stimmbegabt sind, ihren Platz. Der Fussboden dieses Heiligtums ist besonders reich verziert, in verschiedenem Marmor, in mannigfachen Kreislinien und Zickzackornamenten ausgeführt. Das übrige werde ich unten aufzeichnen. Ausserordentlich berühmt ist dies Heiligtum nach dem Urteil aller Künstler durch die unvergleichlichen Gemälde Raffaels von Urbino, deren Farben nur jetzt stark verdunkelt erscheinen, was zweifelsohne in den täglichen Räucherungen seinen Grund hat. Es ist aber ganz und gar ausgemalt.“

Mangel an älteren Beschreibungen der Kapelle

An die drei ältesten Beschreibungen der Sixtina, welche zeitlich mit den drei Entstehungsperioden ihrer Gemälde zusammenfallen, schliessen sich spätere nur sparsam an, und sie bringen ebensowenig Neues. Die Palastkapelle des Papstes war kein Wallfahrtsheiligtum wie andere Kapellen; sie stand der Neugier des Volkes und der Pilger nicht so ohne weiteres offen wie die Kirchen Roms. So wurde sie wenig besucht und wenig beschrieben, obwohl man das Jüngste Gericht Michelangelos noch Jahrzehnte nach seiner Entstehung als neues Weltwunder pries. Aber auch die gleichzeitigen Beschreibungen der Kultusakte, die wir in den Ceremonienbüchern seit Sixtus IV. verfolgen können, begnügen sich, wenn sie überhaupt auf eine Schilderung der Kapelle und ihrer Ausstattung eingehen, regelmässig mit der Aufzählung der

[1]) Excerpte aus Joh. Fichards »Italia« von 1536 sind aus dem Frankfurtischen Archiv für ältere deutsche Litteratur und Geschichte (1815) III p. 1—130 von August Schmarsow im Repertorium für Kunstwissenschaft (1891) Bd. XIV abgedruckt worden. Es heisst p. 136: Potissima sunt in ipso palatio sacellum pontificis et bibliotheca. Sacellum forma quadrata est sed longa. Latitudinis est mediocris. Locus ille, quem Pontifex, Cardinales et Episcopi cum familiaribus ingrediuntur, in quo et ipsorum consessus et altare ipsum est, septis et cancellis ferreis inargentatis paulo ultra tertiam partem a reliquo, in quo hospites vulgusque consistit, separatus est. Ad eius dexteram prope in alto, quasi in moeniano consistunt symphoniaci supra modum vocales. Pavimentum huius sacelli ornatissimum est, vario marmore, diversis circulorum anfractibus et aliis vermiculationibus. Reliqua inferius annotabo. Celeberrimum est hoc sacellum, omnium pictorum iudicio propter incomparabiles picturas Raphaelis Urbinatis, quarum tamen colores nunc non mediocriter obfuscati videntur, quod haud dubie propter quottidianas accidit suffumigationes. Totum autem pictum est.

Teppiche und Paramente und all der silbernen und goldenen Geräte, die auf Altar und Credenza aufgebaut wurden. Über das Aussehen der Kapelle selbst und über ihren Gemäldeschmuck verlieren Patrizi und Burchard, Paris de Grassis und Biagio von Cesena überhaupt kein Wort, und Veränderungen berühren sie nur, wenn der Zufall es will, dass sie den gewöhnlichen Gang der Gottesdienste unterbrechen. Erinnerungen vollends an die Vergangenheit, an Architekten, Bildhauer und Maler, die zehn Jahre lang gearbeitet, das Heiligtum zu bauen und zu schmücken, fallen ihnen niemals ein, und selbst der Name Michelangelos hat in ihren Ohren keinen Klang.

Stiche und Abbildungen der Kapelle

Der vornehm abgeschlossene Charakter der Kapelle im Vatikan, ihr schmuckloses Äussere, das sich ganz im grossen Komplex der Palastbauten verbirgt, hatten dann endlich auch zur Folge, dass man erst spät daran dachte, sie zu zeichnen und zu stechen. Kein Grundriss der Kapelle lässt sich nachweisen, der älter wäre, als der Stich Alfaranos von der alten Peterskirche vom Jahre 1590[1]); eine Ansicht des Inneren hat Lorenzo Vaccari erst im Jahre 1578 unter Gregor XIII. gestochen. Dagegen hat sich eine sehr merkwürdige Aussenansicht noch aus den Tagen Julius II. erhalten [Abb. 64]. Im Jahre 1509 stiftete der zweite Rovere-Papst dem Dom seiner Heimat ein reiches Chorgestühl mit Heiligenfiguren über den Rückenlehnen, in schönster Intarsia-Arbeit ausgeführt. Hier sieht man im Hintergrunde zahlreiche Ansichten von Rom, antike Ruinen, das Spital von Santo Spirito, die Engelsburg, das Belvedere; hier hat sich im Bilde des h. Martinus auch die älteste Aussenansicht der Sixtina erhalten, wo wir, allerdings willkürlich vermehrt, noch die alten Fenster sehen, wo auch der eben vollendete Anbau Julius II. sichtbar wird, und der einfach aufsteigende Kapellenbau oben die ursprüngliche mittelalterliche Zinnenkrönung zeigt, welche erst später überdacht worden ist[2]).

[1]) Der Stich Alfaranos findet sich bei Dionysius, Cryptarum Monumenta Tom. I, bei De Rossi, Inscriptiones christianae urbis Romae II, 1 p. 229, bei Duchesne, Liber Pontificalis I p. 192.
[2]) Diese in der Kunstgeschichte bis heute völlig unbeachtet gebliebenen Intarsien gehen dem Verfall entgegen. Sie sind von höchstem Interesse und zeigen z. B. auch die Bildnisse Julius II. und Sixtus IV., den ersteren in ganzer Figur, den letzteren als Brustbild in anbetender Haltung vor der Madonna. „Divi Jul. II. Pont. Max. ex reip. pecunia opus absolvit. Absolutum 1509", lautet die Stiftungsinschrift, die noch am Chorgestühl selbst zu lesen ist. Ich verdanke die Zeichnung dieser Aussenansicht der Vermittlung meines Freundes Eugen Petersen. Übrigens ist die Zeichnung des Anbaues Julius II. keineswegs korrekt, denn es ist die Treppe nicht angegeben, welche zu ihm hinaufführen müsste.

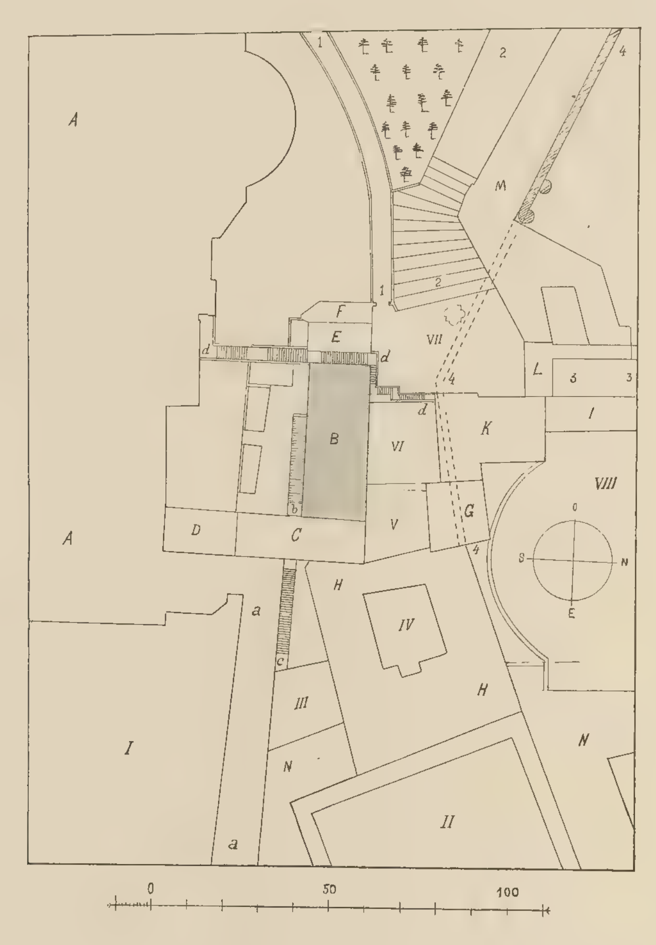


ORNAMENTFRAGMENT AUS S. MARIA IN MONSERRATO IN ROM



Abb. 64 INTARSIA AUS DEM CHORGESTÜHL VON SAVONA

Im Hintergrunde links die älteste Aussenansicht der Sixtinischen Kapelle



A. BASILICA VON ST. PETER
B. CAPELLA SISTINA
C. SALA REGIA
D. CAPELLA PAOLINA
E. SAKRISTEI INNOCENZ VIII.
F. SAKRISTEI CLEMENS VIII.
G. TORRE BORGIA
H. PALAZZO VECCHIO
I. KORRIDOR PIUS IV.
K. PALAST PIUS V.
L. PALAST PAULS V.

M. DIE PÄPSTLICHE MÜNZE
N. PALAST SIXTUS V.

a) PORTICUS DER SCHWEIZER
b) SCALA REGIA
c) SCALA DEL MARESCIALLO
d) SCALA DI SISTO V.

I. PETERSPLATZ
II. CORTILE DI S. DAMASO
III. „ DEL MARESCIALLO

IV. CORTILE DEL PAPAGALLO
V. „ DEL PORTONCIN DI FERRO
VI. „ DELLA SENTINELLA
VII. „ DEL FORNO
VIII. „ DI BELVEDERE

1. VIA DELLE FONDAMENTA
2. VIA DELLA ZECCA
3. VIA DEL MUSEO
4. MURA LEONINE

Abb. 65 PLAN DES VATIKANISCHEN PALASTES

KAPITEL IV • DER ÄUSSERE BAU DES HEILIGTUMS. RÄUME ÜBER UND UNTER DER KAPELLE

Das äussere Bild und die Lage der Kapelle

Die Achse des Kapellenbaues Sixtus IV.[1]) läuft fast parallel mit der Achse der Peterskirche, von deren Nordwand sie etwa 40 m entfernt ist. Das Heiligtum misst in der Länge, die Mauerdicke miteingeschlossen, 43,90 m; in der Breite 17,80 m. Im Westen lehnt sich an ihre hohen Mauern die Sakristei Innocenz VIII., im Osten die Sala Regia. An der Südseite läuft die Scala Regia entlang, an die Nordwand reihen sich aussen der Cortile del Forno, der Cortile della Sentinella und der Cortile del Portoncin di Ferro [Abb. 65]. Das Terrain ist uneben; es senkt sich langsam vom Damasushof bis zum Cortile del Forno, wo es dann nach rechts ziemlich schnell zur Zecca hinaufsteigt. Der hochragende, einst völlig freistehende, heute durch zahlreiche Anbauten rings umschlossene Bau wird jetzt im Norden von zwei, im Süden von einem kolossalen Strebepfeiler gestützt. Die Aussenmauer des hohen Fundamentes, das über Souterrain und Mittelstock, bis an den ersten Travertingurt hinaufragt, über welchem im Innern der Kapelle der historische Bilderkreis beginnt, springt leicht nach unten vor. Dann folgt die Hochwand des Kapellenraumes, im Inneren wie im Äusseren durch ein Gesims eingefasst; und darüber erheben sich im dritten Stock im Norden wie im Süden sechs Fenster, welche am Bogenansatz wiederum durch ein schmales Kranzgesims gegliedert sind. Noch hat sich der steinerne Rahmen des Fensters etwa in der Mitte der Mauer erhalten, aber das Kreuz ist ausgebrochen[2]).

Die Ostwand des Kapellenbaues lehnte sich von jeher an den älteren Palastbau an, die Westwand aber war völlig frei und wurde oben durch zwei Fenster gegliedert, welche heute durch die Sakristei Innocenz VIII. verdeckt sind. Der offene Zinnenkranz einer mittelalterlichen Burg krönte einmal den Bau; er wurde, wie gesagt, später zugedeckt und das Dach erhöht. Das marmorne Wappenschild Sixtus IV. verkündet hier oben das Geschlecht des Erbauers; es ist auch unten hier und dort ohne alle Symmetrie in die Aussenwände der Kapelle eingemauert.

Die Sakristei Innocenz VIII.

Auch die Sakristei Innocenz VIII. war einmal, wie die Sixtina selbst, rings mit einem Zinnenkranz geschmückt, von welchem sich noch einige Konsolen aus Travertin und darüber eine Anzahl von Arkaden in Ziegelsteinen erhalten haben, welche den Zinnenkranz stützten. Die äussere Gliederung der Sakristei erkennt man heute nur noch an der Südseite des Baues [Abb. 66], da die Nordseite durch die Anbauten Sixtus V., Clemens VIII. und Urbans VIII. völlig

[1]) Den folgenden Ausführungen liegt eine Relation des Architekten G. B. Giovenale zu Grunde, in welcher die Ergebnisse seiner Forschungen kurz zusammengefasst sind. In allem, was die Beschreibung des Bauwerkes draussen anlangt, hält sich der Text an die italienische Grundlage. Alles, was sich auf die Dachkonstruktion und auf den festungsartigen Charakter der Kapelle bezieht, ist Giovenales eigenster, nicht genug zu schätzender Anteil an diesem Kapitel. Auch die ursprüngliche Konstruktion der Sala Regia und die Zuerteilung des grossartigen Saales unter derselben an Nikolaus III. wurde zuerst von Giovenale festgestellt. Ebenso bin ich seinen Ausführungen über die Bodenvertiefung des vatikanischen Palastes, über die Anlage der Sakristei Innocenz VIII. und über Souterrain und Amezzato der Kapelle ohne weiteres gefolgt.

[2]) Am Campanile von Sant' Agnese, den Giuliano della Rovere wiederherstellen liess, sieht man noch heute dieselbe Fensterform mit dem Roverewappen über dem Fensterkreuz.

verändert worden ist. Hier sieht man noch deutlich, wie sich die äussere Wand des zierlichen Bauwerkes in drei Zonen gliederte, welche alle drei durch ein vergittertes Fensterpaar durchbrochen wurden; hier hat sich auch das Wappen Innocenz VIII. in der mittleren Zone erhalten. Im Innern teilte sich der erste Anbau an die Sixtina in vier fast völlig gleiche Räume, unten sowohl als oben.[1]) Die unteren Gemächer, welche fast auf gleicher Höhe mit der Kapelle lagen, wurden als Sakristei benutzt, der obere Stock diente als Wohnung des Sakristans. Die später zugemauerte Loggia auf dem flachen Dach gehört nicht mehr zum ursprünglichen Bau, sie findet sich aber schon auf dem berühmten Stich eines Turniers im Hof des Belvedere im Jahre 1565 dargestellt[2]).

Umbau und Restauration der Sakristei unter Sixtus V. und Clemens VIII.

Sixtus V. hat dann die einfache Anlage der Sakristei des Cybo-Papstes zerstört, als er im zweiten Jahre seines Pontifikates die Sixtinische Kapelle direkt mit der Petersbasilika verband. Eine bedeckte Treppe, hinter der Altarwand der Kapelle in die Sakristei eingebrochen, führt noch heute unten zur Basilika hinab und oben in die Stanzen hinauf[3]). Man kann im Cortile del Forno ihren Weg verfolgen, wie sie unter dem letzten Fenster der Kapelle entlang läuft, auf breiten Travertinkonsolen sich stützend, an den westlichen Strebepfeiler sich anlehnt, und, nachdem sie mehr als dessen halbe Höhe erreicht hat, sich im Strebepfeiler verliert, welcher den Palast Pius V. stützt. Clemens VIII. (1592—1605) hat dann die also verstümmelte Sakristei um einen westlichen Anbau vergrössert[4]) und Urban VIII. hat das Portal gebaut, welches den Cortile del Forno von dem äusseren Umgang der Peterskirche abschneidet[5]).

Die Sala Regia

So merkwürdig es scheinen mag, eine Sakristei hat Sixtus IV. für seinen Kapellenbau nicht einmal im Grundriss vorgesehen; dagegen musste bei dem Neubau der Teil des alten Palastes mit in Betracht gezogen werden, welcher vor der Ostfront der Kapelle liegt. Hier lagert quer vor ihrem Eingang die Sala Regia, nach Süden weit über die Umfassungsmauer vorspringend, während sich im Norden die Mauerwand der Kapelle so ununterschiedlich über die Sala Regia hin fortsetzt, dass es unmöglich ist, zu sagen, wo der Palast aufhört und wo das Heiligtum beginnt. Sixtus IV. hat diesen Teil des alten Palastes nicht selbst erbaut, aber er hat ein schon vorhandenes Bauwerk organisch in seinen Neubau eingefügt. So durfte er hier in der Mauer das Wappen der Rovere anbringen, wie es auch die Aussenwände der Kapelle ziert. Was Sixtus vorgefunden hat, was nach ihm verändert worden ist, lässt sich im Äusseren und Inneren dieses

[1]) Vgl. Alfaranos Stich vom Jahre 1590 bei Dionysius, Sacrarum Vaticanae Basilicae cryptarum monumenta.

[2]) Hier fehlt aber der Anbau Julius II. vom Jahre 1508. Die Photographie nach einem Exemplar in der Galleria Nazionale in Rom [Abb. 73], verdanke ich der Güte des Herrn Dr. Hans Graeven.

[3]) Das Wappen der Peretti ist an der Innenwand der Treppe eingelassen und im Innern an der Decke gemalt mit der Unterschrift: Sixtus V. P. M. Anno II.

[4]) Das Wappen der Aldobrandini ist aussen an der Westwand der Sakristei zu sehen, und im Innern bezeugt eine Inschrift, dass Clemens VIII. im Jahre 1604 die Sakristei vergrösserte, dotierte und neue Treppen und Korridore anbrachte: CLEMENS VIII. PONT. MAX. TRIA CUBICULA INFIMUM MEDIUM ET SUPREMUM TOTIDEMQUE AMBULATIUNCULAS, COCHLIDES ET ATRIOLUM APOSTOLICO SACRARIO ADIECIT FR. ANGELO ROCCA CAMERTE EPO. TAGASTENSE EIUSDEM SACRARII PRAEFECTO POSTULANTE. ANNO DNI. MDCIIII.

[5]) Das Wappen der Barberini ist über dem Tympanon des Portales angebracht.



Abb. 66 AUSSENANSICHT DER SAKRISTEI DER SIXTINISCHEN KAPELLE VON DER SÜDSEITE

Palastflügels noch ziemlich deutlich unterscheiden. Das dreigeteilte Fenster der Nordwand — eins der ersten Beispiele der sogenannten serlianischen Fenster — trägt oben im Bogen den Namen Julius II.; es hat ein Fensterpaar Sixtus IV. zerstört, dessen Rahmen und Bogenansätze sich noch deutlich in der Ziegelmauer erkennen lassen. Die beiden Fenster darunter, welche später vergrössert wurden, durchbrechen eine 3,02 m dicke Mauerschicht, deren aussergewöhnliche Stärke sich nur daraus erklären lässt, dass Sixtus IV. die Kapellenmauer im Norden über eine schon vorhandene Mauer hinaus verlängert hat[1]). Thatsächlich hat sich nun noch heute unter der Sala Regia ein grosser glänzender Raum erhalten, welcher im Norden durch dieses Fensterpaar allein sein Licht erhält, während im Süden die Front durch den Treppenaufgang Alexanders VII. verdeckt worden ist. Dieser Saal ist einer der merkwürdigsten und ehrwürdigsten Bestandteile des vatikanischen Palastes und, nur weil er unzugänglich ist und als Magazin benutzt wird, konnte er bis heute der Aufmerksamkeit der Forscher völlig entgehen. Er ist paarweise mit acht Kreuzgewölben überdeckt, welche sich an den Wänden auf schmucklose Konsolen stützen und in der Mitte auf drei Säulen und zwei Pilastern ruhen. In den ionischen Kapitälern dieser Säulen müssen wir eine Nachahmung klassischer Beispiele erkennen; sie gehören zweifelsohne noch dem ausgehenden XIII. Jahrhundert an, wie auch die einfachen Konsolen, über welchen die Gewölbe an den Wänden ansetzen. Gewiss! Im Erdgeschoss der Sala Regia hat sich ein Teil der Restaurationsarbeiten erhalten, welche Nikolaus III. im Jahre 1278 im vatikanischen Palast ausführen liess, und wir dürfen diesen Raum ohne weiteres mit dem Souterrain der „Aula major“ identifizieren, welche die Marmorinschrift auf dem Kapitol erwähnt[2]).

Der obere Teil dieses Bauwerks, welchen heute die Sala Regia einnimmt, lässt sich nur noch vermutungsweise rekonstruieren, denn ein riesiges im Halbbogen geschlossenes Fenster gleich über dem Fenster Julius II. hat die ganze ursprüngliche Gliederung der Hochmauer im Norden wie im Süden zerstört. Jedenfalls aber erhob sich der obere Teil des Baues Nikolaus III. so weit über dem säulengestützten Raum im Erdgeschoss, dass er die Fassade der Sixtina bis unter das Dach bedeckte. Denn die zwei Fenster an der Eingangswand der Kapelle, welche dem Fensterpaar an der Altarwand entsprechen sollten, mussten fingiert werden, wie man sie heute noch sieht; und man hätte sie doch sicherlich, wenn es möglich gewesen wäre, geöffnet, um der ohnehin ziemlich düsteren Kapelle reichlicheres Licht zuzuführen. So konnte die ältere Sala

[1]) Später als Paul III. das Tonnengewölbe über die Sala Regia spannte, sind ihre Mauern auch in der Länge verstärkt worden. Man sieht das an der Westwand des Saales, wenn man an der Südseite zur Galerie der Kapelle, oben über dem historischen Bilderkreis, hinansteigt. Hier ist das Wappen Sixtus IV. noch am äussersten Ende der Kapelle sichtbar, aber es ist mehr als dreiviertel durch die später verstärkte Mauer der Sala Regia verdeckt.

[2]) Noch Burchard bezeichnet die Sala Regia als Aula major, als er die Vorbereitungen für das Konklave des Jahres 1484 beschreibt: Fuit autem conclavis hec dispositio: prime aule, majoris videlicet palatii ...... murate fuerunt. Vgl. Ehrle und Stevenson, Les fresques du Pinturicchio dans les salles Borgia au Vatican, Rome 1898, p. 10 u. 11. Hier ist von P. Ehrle die Sala Regia zum erstenmal mit ihren zahlreichen älteren Bezeichnungen identifiziert worden, hier wurde auch festgestellt, dass der Name »prima aula Regum« schon von Burchard am 21. April 1505 gebraucht wird.

nicht niedriger sein als die Kapelle Sixtus IV., der auch den Zinnenkranz seines Heiligtums über den alten Palastbau fortgesetzt hat und ihn sogar mit der Zinnenbekrönung des Palastes Nikolaus V. verband[1]).

Im Inneren teilte sich die hohe Halle der Sala Regia ursprünglich in zwei Stockwerke, denn für einen Raum allein würden die beiden grossen Fenster Sixtus IV. zu niedrig gelegen haben. Man wird sich also auch dort, wo heute das riesige Halbbogenfenster die Wand durchbricht, ein Fensterpaar zu denken haben, durch welches der Raum über der „Aula major“ Nikolaus III. sein Licht empfing. Julius II. muss dann das zweite Stockwerk entfernt und das erste dem Fenster der Nordwand entsprechend erhöht haben. Dadurch wurde das Dach wesentlich tiefer gelegt, was zur Folge hatte, dass an der Front der Sixtina nun eine fingierte schwebende Galerie angebracht wurde, in derselben Höhe wie der ältere Zinnenkranz. Aber auch die Sala Regia Julius II. war noch flach gedeckt, und erst als Paul III. das grossartige Tonnengewölbe anlegte, das mit seinem Namen und Wappen geschmückt ist, wurde im Norden über der Fenstergruppe Julius II. das riesige Fenster im Halbbogen angebracht, und zugleich die Mauer der Westwand verstärkt und durch zwei Strebepfeiler gestützt.

Doppelcharakter der Sixtinischen Kapelle

Die Konstruktion der neuen Palastkapelle ist also einfach genug, wie man sieht. Man fragte wenig nach äusserem Glanz des architektonischen Aufbaues, wo es galt, im Innern des Kapellenraumes weite Flächen zu gewinnen für einen umfassenden Gemäldeschmuck. Aber der Bau Sixtus IV. trägt einen Doppelcharakter; es haben sich in ihm Palastheiligtum und Festungsvorwerk zu einem einzigartigen Ganzen verbunden. Der Zinnenkranz, welcher die Kapelle umschliesst, hat seine besondere Bedeutung und giebt über den ursprünglichen Zweck der Kapelle, in Kriegsgefahren zur Verteidigung des Vatikans zu dienen, die merkwürdigsten Aufschlüsse.

Befestigung von Häusern und Palästen im Quattrocento

Die Notwendigkeit, sich auch im Inneren der Städte zu verteidigen, sei es gegen äussere Feinde, welche die Stadtmauer überstiegen hatten, sei es in Parteikämpfen in der Stadt selbst, hatte in Italien im Mittelalter einen besonderen Bautypus geschaffen, welcher es den Bewohnern eines Palastes möglich machte, sich nötigenfalls im eigenen Hause vor feindlichen Angriffen erfolgreich zu schützen[2]). Hoch oben um die Dächer herum waren Paläste und Häuser durch eine schwebende Galerie befestigt, welche auf kleinen Rundbögen ruhte, die wiederum von Konsolen aus Fels- und Mauersteinen getragen wurden. Ein Zinnenkranz, der bald mit einem Dache bedeckt, bald unbedeckt war, schützte und verbarg die Verteidiger vor den Geschossen der Feinde. Der Italiener nennt die Mauerkrönung nach dem soliden Teile „merulus“ (Windberge), der

[1]) Die Verbindung des Zinnenkranzes oben um Palast und Kapelle mit den unteren Räumen wurde einst durch eine heute noch teilweise erhaltene Wendeltreppe in der Mauer der Sala Regia hergestellt, welche aber schon durch das grosse Fenster Julius II. abgeschnitten worden ist. Die Kommunikation wurde dann später von aussen hergestellt, und man sieht noch jetzt im Hof des Portoncin di Ferro oben am Verbindungsflügel der beiden Palastteile die mächtigen Travertinkonsolen, auf denen eine Verbindungsgalerie geruht hat, und die zugemauerten Thüren, in welche sie mündete.

[2]) Vgl. August v. Cohausen, Die Befestigungsweisen der Vorzeit und des Mittelalters, Wiesbaden 1898, p. 271 ff.

Franzose nach dem offenen „créneau“ (Fenster oder Scharte). Die Öffnungen zwischen den Windbergen wurden häufig nach aussen durch hölzerne Läden verschlossen, welche sich um horizontale Achsen bewegten und an den Windbergen mit steinernen oder eisernen Ringen befestigt waren. Längliche Schiessscharten für die Armbrustschützen und runde Löcher für Feuerwaffen waren in jeder zweiten Windberge angebracht; aber vor allem verteidigten sich die

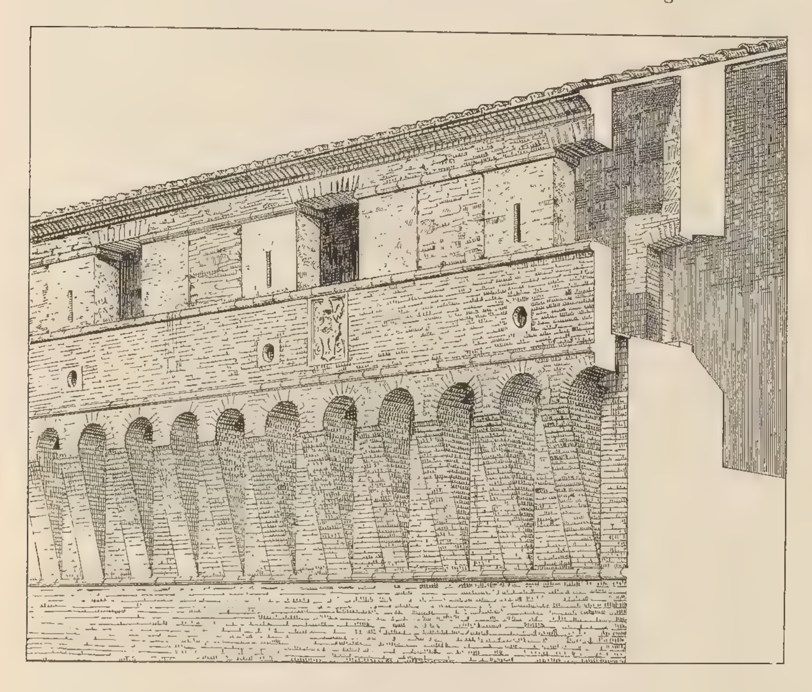


Abb. 67 AUSSCHNITT AUS DEM ZINNENKRANZ DER SIXTINISCHEN KAPELLE

Belagerten, indem sie durch die Fusscharten, welche in jeden zweiten der stützenden Bögen eingebrochen waren, Steine, Pfähle und kochende Flüssigkeiten auf die Angreifer schleuderten. Auf diese Weise wurde es den Feinden vor allen Dingen unmöglich gemacht, sich den Thüren und Fenstern des Hauses zu nähern, die man auch mit Eisengittern versehen und verbarrikadieren konnte, die aber dauernd allein durch die Steine und Wurfgeschosse geschützt wurden, welche man von oben durch die Galerie herabschleuderte. Und was für Häuser und Paläste allgemein gebräuchlich war, geschah gelegentlich auch bei Kirchenbauten, wie z. B. bei der berühmten Wallfahrtskirche von Loreto, wie endlich bei der Kapelle Sixtus IV.

Die exponierte Lage der Kapelle musste solche Vorsichtsmassregeln ohne

weiteres rechtfertigen: war sie doch nach Nordwesten zu der äusserste Punkt des vatikanischen Palastes. Daher dieser Doppelcharakter von Kirche und Festung, daher der Zinnenkranz rings um das Dach, daher die Beschränkung der Fenster, welche unten nur spärlich Souterrain und Mittelstock erhellen konnten und oben so hoch angebracht waren, dass jedes Einsteigen unmöglich wurde. Daher endlich auch das hohe, nach unten mässig vorspringende Fundament, an dessen Mauer die Wurfgeschosse abprallen mussten, um dann auf die Angreifer zu fallen.

Raum für die Besatzungsmannschaft oben über der Kapelle Tafel V

Sollte aber das Palastheiligtum in Kriegsgefahr zur Verteidigung des Vatikans wirklich nutzbar gemacht werden, so musste natürlich innerhalb des Zinnenkranzes auch ein Raum vorhanden sein, in welchem eine Besatzungsmannschaft mit allen ihren Verteidigungsmitteln Platz finden konnte. Ein solcher Kasernenraum ist nun in der That über dem Gewölbe der Sixtina angelegt worden und hat sich, wenn auch völlig verändert, noch heute erhalten. Wir sehen hier oben zwölf starke eiserne Schienen, welche unter einander wiederum durch Eisen verbunden, sich quer über das Gewölbe der Kapelle legen, um dem Schube des Gewölbes Widerstand zu leisten[1]). Das vorspringende Dach wird von acht Holzgiebeln getragen, die Wände sind roh mit Kalk beworfen, welcher heute zum Teil abgefallen ist, so dass man deutlich die verschiedenen Strukturen erkennen kann.

Unten, 10 cm etwa über dem Scheitel der Wölbung, entdeckt man zunächst die Spuren des ursprünglichen Fussbodens. Darüber erhebt sich zuerst ein Mauerwerk, einheitlich in Ziegelsteinen ausgeführt, dessen Abschluss nach oben man draussen noch deutlich erkennt, während sich im Innern die Spuren eines zerstörten Daches erhalten haben. Über dieser unteren Mauerschicht erhebt sich dann eine zweite aus Tuffstein und einzelnen Ziegeln ausgeführt, bis zu 5 m Höhe etwa über dem ursprünglichen Boden. Der ganze Aufbau giebt sich sofort als eine spätere Erhöhung der älteren Mauer zu erkennen, und die Spuren eines zweiten Daches haben sich hier gleichfalls noch deutlich erhalten.

In der unteren Zone aus Ziegelsteinen entdeckt man dann weiter nach Norden zu sechs zugemauerte Thüröffnungen, und zwei andere sieht man noch an der Westwand. Hier hat sich auch deutlich die Spur einer Scheidewand erhalten, welche den ganzen Raum in zwei ziemlich gleiche Hälften teilte und sich bis zur Ostwand fortgesetzt hat. Ebenso entdeckt man weiter an der Südwand die Spuren von fünf Scheidewänden, welche mit den Aussenmauern zusammen sechs Zimmer eingeschlossen haben, deren jedes durch zwei Fenster erhellt wurde. Hier haben sich zwischen den vermauerten Fensteröffnungen in jedem Gemach auch noch die Spuren eines Kamins erhalten. In der oberen Zone aus Tuffstein erkennt man noch sechs vermauerte Fensteröffnungen im Norden und Süden und deren zwei im Westen und Osten.

Gliederung des Raumes über der Kapelle unter Sixtus IV.

Man sieht sofort, der grosse kahle Raum über der Sixtinischen Kapelle, mit all den vermauerten Öffnungen, den ausgebrochenen Wänden und der

[1]) Es ist die eiserne Verklammerung, welche Albertini (ed. Schmarsow p. 13) erwähnt und Julius II. zuschreibt.

unregelmässigen Struktur der Mauer, ist das Resultat einer wechselvollen Baugeschichte, die wir wenigstens in ihren ersten Perioden deutlich verfolgen können. Es war schon Sixtus IV., welcher über dem Gewölbe der Kapelle einen Raum von 3,20 m Höhe herrichten liess. Er teilte ihn der Länge nach durch eine Scheidewand, und legte im Süden die sechs Zimmer an, als Wohn- und Schlafräume für die Soldaten, während im nördlichen Korridor die Verteidigungs-

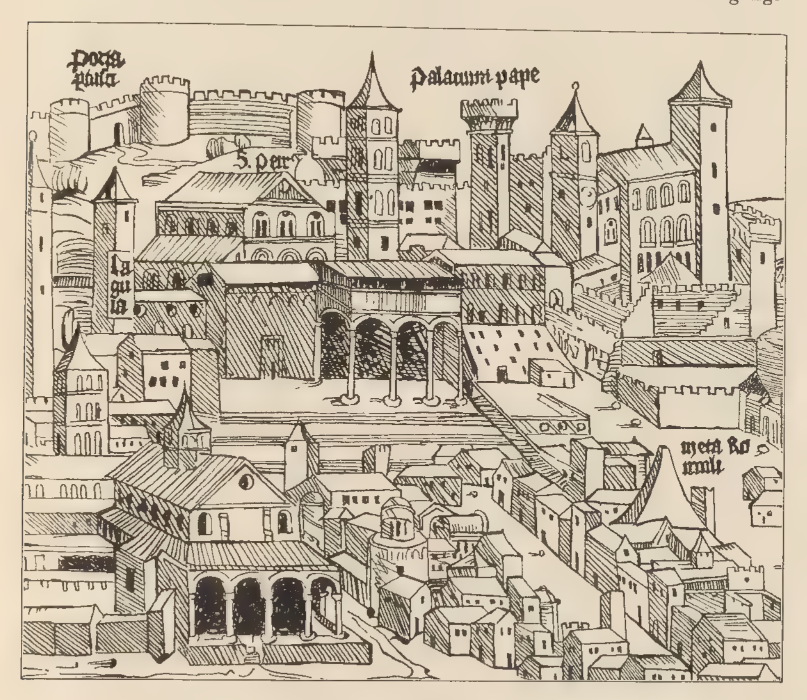


Abb. 68 DER VATIKANISCHE PALAST IM JAHRE 1493
Aus Schedels Weltchronik. De Rossi Tav. V

geschosse aufgespeichert lagen. Hier war auch Gelegenheit gegeben, in einem besonders grossen Kamin die Flüssigkeiten zu sieden, welche man auf die Feinde hinabgoss.

Schon um aus diesem ältesten Kasernenraum zur Galerie hinaufzugelangen, hatte man sechs Stufen zu ersteigen, eine Eigentümlichkeit, welche eine besondere Erklärung verlangt. Betrachtet man von unten den Zinnenkranz der Kapelle, wie er sich heute darstellt, so sieht man, dass jede zweite Öffnung zwischen den Windbergen mit schlechtem späterem Mauerwerk ausgefüllt worden ist [Abb. 67]. Über die freigebliebenen Scharten aber wurde ein Architrav aus Ziegelsteinen gespannt von ausserordentlich nachlässiger Konstruktion, während man die ver-

mauerte Öffnung mit den schon vorhandenen Windbergen durch ein schmales Kranzgesims verband. Auf diesem also verstärkten Zinnenkranz ruht dann das Dach, welches natürlich erst angelegt werden konnte, nachdem die Scharten überdeckt oder mit Mauerwerk ausgefüllt worden waren. Hieraus aber ergiebt sich ohne weiteres, dass der Zinnenkranz der Sixtina ursprünglich unbedeckt und in der gleichen Weise konstruiert war wie am Palazzo Venezia Pauls II., am Belvedere Innocenz VIII. und an der Torre Borgia Alexanders VI. Und so erscheint das Dach der Sixtina thatsächlich auch noch in dem allerdings nicht in allen Stücken zuverlässigen Stich der Stadt Rom in Schedels Weltchronik vom Jahre 1493 [Abb. 68].

Ursprünglicher Zinnenkranz der Kapelle

Abb. 69 DACHKONSTRUKTION DER SIXTINISCHEN KAPELLE
Erste Bauperiode. Sixtus IV.

Nun macht man ferner am ursprünglichen Zinnenkranz der Kapelle, wie an allen anderen ähnlichen Anlagen des Quattrocento die Beobachtung, dass Mauer und Dach niemals die Zinnen überragen. Der Grund ist einfach genug; denn die Geschosse, welche von unten heraufflogen, mussten von einer Mauer, welche höher war, als der Zinnenkranz, abprallen und so die Verteidiger selbst im Rücken verletzen. Darum also lag die Kaserne für die Besatzmannschaft auf tieferem Niveau, als die schwebende Galerie, zu welcher man eben deshalb einige Stufen hinaufsteigen musste. Ein offener Zinnenkranz [Abb. 69] also, welcher das Dach von unten vollständig verdeckte, welcher keine Falläden hatte, wohl aber Schlitzscharten und runde Maueröffnungen in jeder zweiten Windberge, krönte die Kapelle Sixtus IV. im Norden, Westen und Süden, während sich vor die Ostwand der obere Stock der Sala Regia lagerte.

Aber schon Julius II., dem der Bestand des grössten Ruhmesdenkmales seines Oheims besonders am Herzen lag, musste, wie wir sahen, umfassende Restaurationen vornehmen, um die Kapelle vor sicherem Untergange zu schützen. Trotz aller Vorrichtungen, durch breite steinerne Dachtraufen das Wasser abzuleiten, strömten die Regengüsse doch ungehindert auf die Galerie, und das langsam niedersickernde Wasser that den Kapellenmauern den grössten Schaden an. War es doch schon im Jahre 1504 so schlecht um das Heiligtum

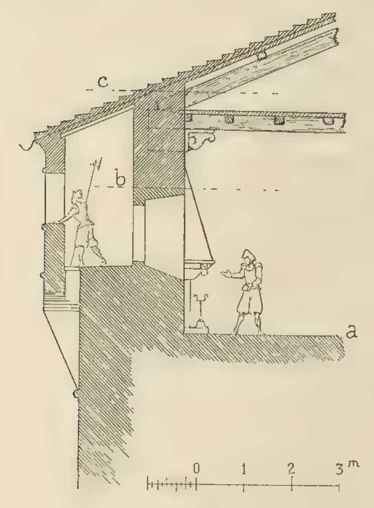


Abb. 70 DACHKONSTRUKTION DER SIXTINISCHEN KAPELLE ▪ Zweite Bauperiode. Julius II. ▪

bestellt, dass es unmöglich geworden war, hier die gewöhnlichen Gottesdienste abzuhalten. Die Restauration, welche mehrere Monate dauerte, musste im Jahre 1508 noch einmal wieder aufgenommen werden, und damals heisst es ausdrücklich, dass oben am Zinnenkranz gearbeitet wurde[1]). Zunächst wurde etwa die Hälfte der Scharten zwischen den Windbergen zugemauert; dann wurden die offengebliebenen Fenster mit einem Sturz aus Ziegelsteinen überdacht, und darüber wurde auf niedrigem Gesimse ein Dach gelegt, welches sich in schräger Linie über die ganze Kapelle fortsetzte, nachdem die Innenmauern entsprechend erhöht worden waren [Abb. 70]. So schien das Gewölbe, welches Julius II. wahrscheinlich schon im Jahre 1504 mit eisernen Ketten hatte verklammern lassen, auch nach aussen genügend geschützt, ohne dass damit der weite Raum im Innern aufgehört hätte, als Kaserne für die Wachtmannschaft zu dienen.

Restauration und Erhöhung des Daches im Jahre 1508

Geschah die Restauration des Daches vom Jahre 1508 zweifelsohne im Zusammenhang mit den Malereien, welche Michelangelo soeben an der Decke begonnen hatte, so hängt der dritte grosse Umbau des Kapellendaches höchst wahrscheinlich mit der Malerei des Jüngsten Gerichtes zusammen und ist jedenfalls vor dem Jahre 1555 ausgeführt worden[2]). Ein Verehrer der Kunst wie Paul III. muss sich des unendlichen Wertes des Palastheiligtums voll bewusst gewesen sein, nachdem Michelangelo hier auch das neue Weltwunder, das Jüngste Gericht, gemalt hatte. So wurde wahrscheinlich im Zusammenhang mit dem im Jahre 1538 vollendeten Bau der Paolina und der Überwölbung der Sala Regia auch an der Sixtina eine durchgreifende Restauration vorgenommen, die vor allem den Zweck hatte, das kostbare Gewölbe zu entlasten. Fussboden und Zwischenwände wurden entfernt, die Mauern um 3 m erhöht und mit einem neuen Dach gedeckt, während man den neuen Fussboden etwa dort legte, wo das ältere Dach begonnen hatte. So fand die Wachtmannschaft Raum genug in dieser oberen Kammer, welche fast 4 m hoch war und von sechzehn grossen Fenstern reichliches Licht erhielt; der untere Stock aber war noch gerade hoch genug, um den Durchgang zur Galerie des Zinnenkranzes zu gestatten [Abb. 71]. Als dann später das Bedürfnis schwand, im oberen Stock der

Zweiter Ausbau des Kapellendaches, wahrscheinlich durch Paul III.

[1]) In capella Palatii in altis cornicibus capellae fabricabant. (Cod. Corsin. 981 p. 179.)

[2]) An der Südwand des Dachraumes im Innern hat sich mit grossen Buchstaben in Kohle geschrieben die Inschrift erhalten: al di 9. Aprile 1555 fu creato papa Marcello. Diese Inschrift ist so tief angebracht, dass sie erst geschrieben werden konnte, als das Pavimentum entfernt war, so dass der Schreiber direkt auf dem äusseren Gewölbe des Kapellenraumes stand.

Sixtina Raum für eine Besatzung zu haben, hat man auch den zweiten Boden entfernt, um das Gewölbe noch mehr zu entlasten; und heute haben sich im Innern von dieser späteren Dachkonstruktion nur noch die steinernen Treppen erhalten, welche rechts und links an der Ostwand aus der Galerie des Kranzgesimses direkt in den oberen Saal hinaufführten[1]).

Über den Zweck also, welchem ursprünglich die Räume über der Kapelle Sixtus IV. dienten, geben uns die Steine selbst noch heute den vollständigsten Aufschluss, und dass hier oben wirklich einmal die Wachtmannschaften des Vatikans ihr Wesen getrieben haben, beweisen die zahlreichen Graffitti an den Wänden und vor allem zwei sicher gezeichnete

Abb. 71 DACHKONSTRUKTION DER SIXTINISCHEN KAPELLE
Dritte Bauperiode. Paul III. (?)

[1]) Schon unter Pius IV. (1559 1565) wurde eine neue Restauration der Kapelle notwendig, deren Spuren man auch im Innern, in seinem Wappen über der Laibung des Haupteinganges sieht. Unter den Zeichnungen des Pirro Ligorio, welche die Bodleian Library in Oxford bewahrt, findet sich auch ein Entwurf dieses Architekten, die gefährdete Kapelle zu retten [Abb. 72]. Er fügt seiner Zeichnung eine Beschreibung hinzu, wie die Restauration auszuführen sei und betont, dass es nötig sei, die Arbeit aufs schnellste auszuführen. Auf diese Restauration des Ligorio ist eine Substruktion aus Arkadenbögen zurückzuführen, welche vom Terrain Sixtus IV. bedeckt war und etwa 0,70 m Dicke hatte, gleich den »3 palmi«, von denen der Text spricht. Bei der Niederlegung des Niveaus durch Paul V. kam die Mauer des Ligorio zum Vorschein; man öffnete im Souterrain die Thüren und mauerte die acht kleinen Strebepfeiler auf, welche man im Cortile del Forno und im Cortile della Sentinella an der Nordwand sieht. Der Text des Ligorio Mss. Canonici nº 138, fol. 106, lautet folgendermassen: Fondaré tutto il muro della cappella di Xysto dallato che essa riguarda La Torre Borgia et il corridore nuouo di Papapio quarto, di Beluedere incinque pilastri sotterranei. Il fondo di essi di opera cimentitia, ò uogliamo dire di Pietra, con Letti di Matoni, et incima con serraglio di Zeppe di Tiuertino · il che sarebbé cosa sicura et poco spesa. il pialastro inciascuno luogo sotto delli pieni del muro, di fondo secondo il fermo che si trouerà cauando, in fronte palmi · 12 · ouero · 14 · largo palmi 20, ouero 22; accioche tre palmi soli habbi fuor del niuo del muro uecchio chi facesse cotale fundatione di opera di matoni sarebbe troppo spesa et longo tempo à lauorarla, et la capella ha di bisogno più di prestezza che di altra diligenza di ordiné che porta troppo stipendio. Text und Photographie verdanke ich der Güte meines Freundes Herbert Thompson in London. Die Zeichnung wurde zuerst publiziert von J. H. Middleton in Archaeologia: Or Miscellaneous Tracts relating to Antiquity, London 1888, Vol. 51, 2 p. 504.

Köpfe helmbewehrter Krieger, ganz in der Nähe der auf Papst Marcellus bezüglichen Inschrift, welche sicherlich gleichfalls aus dem Cinquecento stammen. Es ist auch überliefert, dass Alexander VI. die oberen Räume der Kapelle gelegentlich als Gefängnis benutzt hat[1]).



Abb. 72 ZEICHNUNG DES PIRRO LIGORIO FÜR EINE RESTAURATION DER SIXTINISCHEN KAPELLE
Oxford, Bodleian Library

* * *

Die Räumlichkeiten unter der Kapelle. Das Souterrain

Zum Glück besitzen wir aber auch über die Bestimmung der Räumlichkeiten unter der Kapelle eine bestimmte, sehr merkwürdige und bis heute völlig unbekannt gebliebene Angabe. Zunächst muss betont werden, dass das ungewöhnlich hohe Souterrain mit dem ersten Stock darüber nicht nur der Sicherheit wegen angelegt wurde, sondern jedenfalls auch deshalb, um das Niveau der neuen Kapelle auf die gleiche Höhe zu bringen mit der vorhandenen Aula Nikolaus III. Muss sich doch auch schon das alte Heiligtum auf ähnlich hohen Fundamenten erhoben haben, denn wir hörten, dass unter den Kapellen-

[1]) Burchard, Diarium ed. Thuasne III p. 231: Hac die et nocte sequenti (3. Januar 1503) Carolus Ursinus detentus fuit in camera supradicte turris, et in die sequenti ductus fuit ad cameras supra capellam majorem et ibidem custoditus usque ad vesperas diei iovis proximi.

fenstern noch eine andere Fensterreihe entlang lief. Ein Souterrain und ein ziemlich hoher Zwischenstock bedingten sich also von selbst, doch muss das spärliche Licht von vorneherein der Benutzung des letzteren hinderlich gewesen sein. So hat der Papst jedenfalls nicht, wie man wohl angenommen hat, einen Teil seiner Bücherschätze im Zwischenstock der Sixtina untergebracht[1]); war doch die Kapelle von der Bibliothek durch den Cortile del Portoncin di Ferro und den Cortile del Papagallo getrennt.

Die äussere Mauer des Souterrains war ursprünglich viel höher mit Erde bedeckt als heute; es lässt sich nachweisen, dass unter Paul V. das Terrain des vatikanischen Palastes bedeutend erniedrigt worden ist. So konnte ein Teil der Luftlöcher an der Nordwand später zu Thüren vertieft werden[2]). Im Innern führten zum Teil noch heute erhaltene Treppen zum Zwischenstock hinauf, der in ähnlicher Weise gegliedert worden ist, wie der Kasernenraum oben über der Wölbung. Denn auch hier läuft — allerdings an der Südwand — von einem Ende des Baues zum anderen ein schmaler Korridor entlang, der mit einem Tonnengewölbe überdeckt ist und die Eingänge öffnet zu den Gemächern, die von Norden her Tageslicht von aussen empfangen. Das Pavimentum der Kapelle ruht auf acht Gewölbebogen, deren Ausmauerungen mit den Aussenwänden im Osten und Westen neun getrennte Räume bilden, welche durch ein Paar kräftig vorspringende Pilaster etwas über die Mitte hinaus zweigeteilt sind. Jeder Raum erhält sein Licht durch eine Fensteröffnung nach Norden; es sind aber auch in den meisten Gemächern kleine vergitterte Fenster über dem Eingang nach dem heute völlig finsteren Korridor im Süden angebracht, der ursprünglich also direktes Licht von aussen empfangen haben muss. Und thatsächlich haben sich hier in der starken Aussenmauer auch noch fünf Fensternischen erhalten, von welchen nur noch die westlichste offen ist, während die übrigen vier schon im Jahre 1590 durch die Treppe verdeckt werden mussten, welche damals in derselben Richtung wie heute die Scala Regia in den vatikanischen Palast geführt wurde[3]).

Der Zwischenstock oder das Ammezzato Tafel VI

Die Decken dieser neun länglichen, heute noch spärlicher als früher erhellten Gemächer sind jede von zwei Kreuzgewölben überdeckt, welche auf wenig vorspringenden Konsolen ruhen, und deren Schlussteine mit dem Wappen Sixtus IV. geschmückt sind. Die Konsolen setzen bald höher an, bald tiefer, eine Willkür in der Konstruktion, welche sich die Renaissancebaumeister ohne weiteres gestatteten. Eine Kammer gleicht der anderen ziemlich genau an Höhe und Grösse, aber von den neun sind die vier ersten nach Osten, wie es scheint,

[1]) Vgl. Schmarsow, Melozzo da Forli p. 207 u. 208.

[2]) Aehnliche Veränderungen und einen augenfälligen Unterschied zwischen der oberen und der unteren Struktur bemerkt man auch an der Sakristei Innocenz VIII., am Korridor Pius IV. und am Palast Pius V. Überall sieht man die Spuren von Thüren, welche nach unten verlängert worden sind, von Fenstern, welche nachträglich in die Mauer gebrochen wurden, und von kleinen Treppen, welche durch die Erniedrigung des Fussbodenniveaus notwendig gemacht worden waren. Wahrscheinlich wird diese Niederlegung des Terrains, welche den Zweck gehabt zu haben scheint, den Vatikan auch von dieser Seite her für Wagen zugänglich zu machen, den Neubauten Pauls V. unmittelbar vorausgegangen sein.

[3]) Vgl. den Stich Alfaranos bei Dionysius, Sacrarum Vaticanae Basilicae cryptarum monumenta, Romae 1828, Tom. I.

nur als Magazine benutzt worden. Sie sind untereinander nicht verbunden — nur zwischen der dritten und vierten ist später eine Thür durchgebrochen worden — und jede hat ihren besonderen Eingang. Die erste Kammer an der Ostwand ist heute nur vom Souterrain aus zugänglich, die drei folgenden öffnen sich in völlig kunstlosen, ziemlich niedrigen Maueröffnungen, welche ursprünglich keine Thür verschlossen zu haben scheint, auf den südlichen Korridor. Auch die fünfte und sechste Kammer öffnen sich nach dort; hier aber sind die Thüren in Rahmen gefasst, die verschliessbar waren. Die Einfassung der sechsten Thür ist völlig schmucklos, über der fünften aber erhebt sich ein hohes Kranzgesims mit dem Wappen Sixtus IV. auf dem Architrav, welches von der Inschrift „MAGISTRI CÆREMONIARUM" eingefasst wird. Erwünschte Entdeckung! Hier haben wir also wenigstens für einige der Kammern im Zwischenstock der Sixtina die ursprüngliche Bestimmung gefunden.

Wohnung des Ceremonienmeisters im Zwischenstock

Der Raum, welcher über dem Eingang als Dienstwohnung des päpstlichen Ceremonienmeisters bezeichnet ist, liegt gerade in der Mitte, und war, wie die übrigen Abteilungen auch, von jeher im Innern zweigeteilt. Die Vorhalle erhielt ihr Licht durch ein vergittertes Fenster neben dem Eingang von dem damals noch hellen Korridor her; das Wohngemach aber des hohen päpstlichen Beamten ist mit einer besonderen, flachgewölbten Decke versehen, welche sich über einem reichgegliederten Gebälk mit Architrav, Fries und Kranzgesims erhebt, das rings um die Wand herumläuft[1]). Links führte eine Thür in den sechsten Doppelraum, der einen Kamin hatte und wie das Hauptgemach durch eine besondere Mauer von dem Vorzimmer getrennt war. Ebenso öffneten sich Thüren in die übrigen Gemächer bis zum neunten, und es ist nicht unmöglich, dass der Ceremonienmeister alle diese Räume bewohnt hat, zu welchen ihm der Zugang ohne weiteres offen stand. Man kann aber auch annehmen, dass die beiden letzten Abteilungen als Sakristei gedient haben, aus welcher vielleicht eine Wendeltreppe in der Mauer der Altarwand zur Kapelle hinaufgeführt hat. Denn wo sollte man sonst die Schätze kirchlicher Geräte und Paramente suchen, die man zu jeder Messe in der Kapelle nötig hatte? Muss man nicht irgend einen Sakristeiraum im Bau der Kapelle selbst schon unter Sixtus IV. vorgesehen haben? Jedenfalls erwies sich derselbe schon unter Innocenz VIII. als so unbrauchbar, dass sich der Anbau einer besonderen Sakristei im Westen notwendig machte[2]).

Mutmassliche Sakristei Sixtus IV.

[1]) Das Kranzgesims stammt aus der Zeit Sixtus IV.; es ist ebenso reich gearbeitet wie die Gesimse oben in der Sixtinischen Kapelle. Dagegen liess Julius III. (1550—1555) das Gemach restaurieren und die Decke mit zierlichem Stuckwerk schmücken. Sein Wappen erscheint oben an der Wölbung, und das eines Kardinalnepoten sieht man in der Fensternische, gleichfalls in vergoldetem Stuckwerk ausgeführt. Der Raum dient heute als „Camera dei Mazzieri" und ist verschlossen. Dass die Inschrift, welche ich bei Kerzenlicht über dem Eingang entdeckte, bis heute völlig unbekannt blieb, kann nicht wunder nehmen. Denn das Stockwerk unter der Kapelle ist dem Fremden unzugänglich, und der Korridor ist vollständig finster. Auch in der Sakristei Innocenz VIII. hat Julius III. Veränderungen vornehmen lassen. Sein Wappen findet sich über einer vermauerten Thür in dem kleinen Raume links, gleich neben der Kapelle.

[2]) Später ist dieser Raum als Küche benützt worden, wie man an dem Herd und an den verräucherten Wänden sieht. Die Kammer daneben, heute ein Schlafraum für einen Schweizer, ist jetzt nur vom Souterrain aus zugänglich, zu welchem eine Treppe hinabführt. In dem dunklen

Natürlich gehören die neun Nordfenster, welche den neun Abteilungen des „Ammezzato“ heute allein noch Licht spenden, zur ursprünglichen Konstruktion, wenn sie auch mannigfach verändert worden sind. So ist das Fenster der vierten Abteilung, von Osten her gerechnet, mit besonderem Marmorrahmen eingefasst und mit dem Wappen der Medici geschmückt[1]). Die Fensteröffnungen dagegen, welche das vielfach umgebaute Souterrain der Sakristei Innocenz VIII. erhellen, sind später in die Nordwand eingebrochen worden. Spuren von Kaminen finden sich im ersten, zweiten, sechsten und achten Zimmer vor, und sie werden auch sonst noch vorhanden gewesen sein, denn das Bedürfnis, die kalten, lichtlosen Räume zu heizen, muss sehr zwingend gewesen sein.

Im ganzen hat sich also das Stockwerk, auf welchem das Pavimentum der Sixtinischen Kapelle ruht, ziemlich unverändert erhalten. Über den Zweck der ersten vier Abteilungen wissen wir nichts, aber sie mögen, wie noch heute, zum Teil den Sängern der Kapelle gedient haben. Es ist dagegen nicht unwahrscheinlich, dass die zwei letzten Abteilungen als Sakristei benutzt wurden, und es ist endlich nachgewiesen, dass daneben die Wohnung des Ceremonienmeisters lag, welche allein wirklich ausgebaut worden ist. So wissen wir nun heute, wo Burchard und Paris de Grassis, Firmanus und Biagio von Cesena ihre dickleibigen und doch so wenig inhaltsvollen Ceremonienbücher geschrieben haben[2]).

In den Dachstuhl der Sixtinischen Kapelle gelangt man heute nur auf dem beschwerlichen Weg durch die Kanzlei des Kardinal-Staatssekretärs über den Loggien Bramantes. Man muss dann hier oben durch ein Fenster steigen, über das Dach der Sala Regia klettern und von dort aus durch eine Maueröffnung in den verdeckten Zinnenkranz des Heiligtums kriechen. Der Besuch des unteren Stockwerkes ist etwas weniger schwierig, da ein Teil desselben als Wohnung des Custoden dient, von dessen schwebendem Gärtchen aus man allein noch die zierliche Anlage der Sakristei Innocenz VIII. erkennen kann. Aber auch hier wird jede Untersuchung durch die Dunkelheit und vor allem durch den Umstand erschwert, dass einzelne Räume verschiedenen Körperschaften der vatikanischen Palastverwaltung als Magazine dienen und daher verschlossen und zum Teil überhaupt nur vom Souterrain her zugänglich sind. Nur der Kapellenraum durfte sich von jeher des glänzendsten und bequemsten Aufganges rühmen. Als man noch durch die Torre dell' Orologio in den päpstlichen Palast gelangte, schritt man geradeaus durch den langen Hof bis zu der Treppe, die aus dem Vorhof von St. Peter in den Vatikan hinüberführte, und von hier aus ging direkt ein Weg zur „Aula Major“, dann später Sala Regia,

Raum vor dem Zimmer des Ceremonienmeisters führt eine Treppe bis fast unter das Gewölbe, deren Zweck völlig unverständlich ist.

[1]) Hier geht die eiserne Treppe hinauf in die Sängertribüne. Sie wurde in einen Kamin eingebrochen und ist ganz modernen Datums.

[2]) Zur Zeit Chattards dienten die Räume unter der Sixtina zur Aufbewahrung von Kriegsvorräten und wurden im Konklave als Küchen und Kredenzen der Kardinäle benutzt. Chattard, Nuova descrizione del Vaticano, Roma 1766, II p. 9: A mano destra per altri cinque gradini si ascende ad un Cancello di legno, il quale introduce a diverse stanze esistenti sotto la Cappella Sistina, quali al presente servono per munizione, ed in tempo di Conclave destinate sono ad uso di Cucine e Credenze di diversi Eminentissimi Cardinali.

hinauf. Heute schreiten die Pilger durch die herrliche Treppenanlage Berninis bis auf die Höhe des unteren Stockwerkes der Kapelle und gelangen dann, nach rechts sich aufwärts wendend, in die Sala Regia, den Vorhof des Heiligtums. Ein reichgearbeitetes, leider zum Teil zerstörtes Portal zeigt hier den Eingang in die Kapelle, aber es öffnet sich uns nicht mehr die alte Holzthür, deren Flügel Antonazzo Romano einst so kunstreich bemalt hatte.

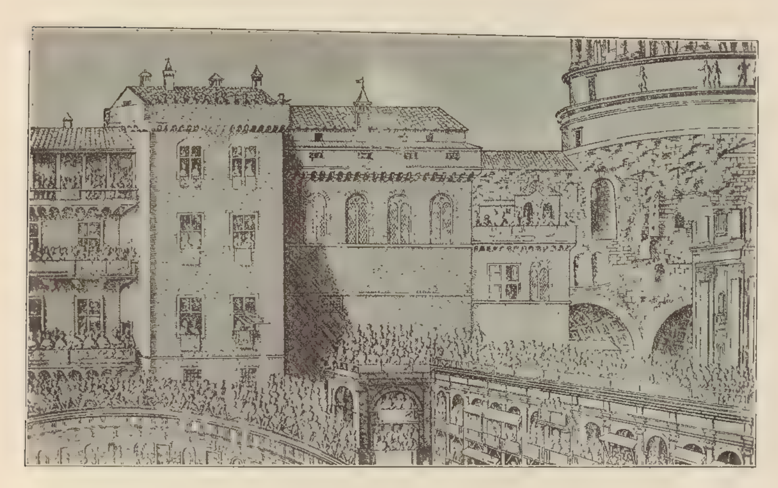


Abb. 73 AUSSENANSICHT DER SIXTINISCHEN KAPELLE UND IHRER SAKRISTEI NACH EINEM STICH VOM JAHRE 1565

KAPITEL V • DER INNENRAUM DER KAPELLE •

Der erste Eindruck, welchen wir beim Eintritt in die Sixtina empfangen, ist keineswegs der ernsten, geheimnisvollen Andacht zu vergleichen, welche uns überkommt, wenn wir zum erstenmal den goldschimmernden Marmorschrein der Sainte Chapelle in Paris betreten, oder wenn uns das düstere Gemäuer von Westminster Abbey in London aufnimmt, oder wenn sich uns die hohen, lichtgesättigten Hallen des Kölner Domes öffnen. Überdies ist das Gesamtbild der Kapelle nicht mehr so harmonisch, wie es sich einst Sixtus und den Seinen dargestellt hat, denn nach einander sind nicht weniger als drei bedeutende Veränderungen im Innern vorgenommen worden. Die ursprüngliche Gliederung der Altarwand, welche derjenigen der Eingangswand entsprach, wurde zerstört, ehe Michelangelo die Malerei seines Jüngsten Gerichtes begann; das Niveau des ganzen Altarraumes sowie der Thron des Papstes wurden bedeutend erhöht; die marmornen Schranken, welche quer durch die Kapelle laufen, wurden fast um 5 m rückwärts nach dem Eingang zu verschoben. Vor allem aber hatte das Heiligtum ursprünglich weit helleres Licht als heute, denn es waren auch in die Altarwand zwei Fenster eingelassen, deren Scheiben mit dem Wappen Sixtus IV. geschmückt waren.

Tafel VII

Die Gliederung der Langwände

Der Innenraum der Kapelle ist 40 m lang, 13,60 m breit und etwa doppelt so hoch, als er breit ist. Er zeigt in der architektonischen Gliederung die höchste Einfachheit. Rings an den Wänden läuft ein vollständig schmuckloser Marmorsitz entlang, welcher rechts und links vom Eingang beginnend, sich bis zu den Stufen des Altarplatzes fortsetzt. Die Langwände sind horizontal durch drei Gesimse und vertikal in jedem Stockwerk durch je sieben Pilaster gegliedert. Die Gesimse sind mehr oder minder reich in Stein gearbeitet; das mittlere, weit ausladende Kranzgesims ist zugleich als Galerie gedacht und oben mit einem eisernen Gitter versehen. Die Pilaster in den zwei unteren Stockwerken sind nur gemalt. Erst über der Galerie springen sie in schwachem Relief aus der Mauer hervor. Im unteren Stockwerk sind zwischen den Pilastern die Teppiche angebracht, und in der Mitte rahmen sie den historischen Bilderkreis ein. Oben über der Galerie, in der Mitte zwischen einem Pilasterpaar setzen die Fenster auf, rechts und links von Nischen eingefasst, in welchen man die Papstporträts erblickt. Diese Wandgliederung und Dekoration ist ganz nach altchristlichen Mustern durchgeführt, und ganz ähnlich wie die Wände der Sixtina sind z. B. die Wandflächen des gleichfalls einschiffigen Raumes von Sant' Urbano vor Porta San Sebastiano eingeteilt. Hier ist die Gliederung der Langwände horizontal und vertikal dieselbe. Hier sieht man oben noch die breiten Mauerstreifen für die Brustbilder der Päpste, den halberloschenen Bilderkreis in der Mitte, und unter den Historien die Flächen für die Teppiche.

Das Gewölbe der Kapelle

Die Bedachung des Kapellenraumes lässt sich am einfachsten als Tonnengewölbe bezeichnen, das seiner ganzen Länge nach auf dem dritten Gesims aufsetzt. Gestört wird die Konstruktion nur durch die Fenster, welche mit ihrem bogenförmigen Abschluss das Gesims durchschneiden und dadurch die Lünetten bedingen. Diese Lünetten machten dann weiter die Stichkappen notwendig, deren Ursprung man sich in der Weise am besten vergegenwärtigen kann, dass man sich das Hauptgewölbe quer von sechs kleineren Tonnengewölben durchschnitten denkt[1]).

[1]) Ganz dieselbe Gewölbekonstruktion findet sich ausser in der Sala del Credo im Appartamento

Die Gliederung der Schmalwände

Die Gliederung der Schmalwände ist ursprünglich die gleiche gewesen wie die der Langwände. Sie fiel an der Altarwand dem Jüngsten Gericht Michelangelos zum Opfer, aber an der Eingangswand hat sie sich noch heute erhalten. Das Gewölbe senkt sich muldenförmig an den Schmalseiten wie an den Langseiten. Hier stossen in den Ecken zwei Lünetten senkrecht aufeinander, woraus sich für das Gewölbe ergiebt, dass auch zwei Stichkappen zusammenstossen, welche jedesmal an allen vier Ecken des Gewölbes zu einer Fläche verbunden worden sind.

Cantoria und Cancellata

In die rechte Kapellenwand, zwischen dem dritten und vierten Pilaster vom Eingang her gerechnet, 3,60 m über dem Boden und mit der Decke bis unter das erste Gesims hinanreichend, ist die Sängertribüne in die Wand eingemauert. Ihre zierliche Marmorbalustrade springt 1 m aus der Mauer hervor, und aus der Kapelle selbst gelangt man auf schmaler Treppe in den inneren Raum. Etwa 2 m vor der Cantoria teilt die Cancellata, eine marmorne Kapellenschranke, quer den ganzen Raum in zwei ungleiche Teile.

Das Opus Alexandrinum des Fussbodens Tafel VIII und IX

Der Fussboden des Heiligtums ist gleichmässig mit bunter Steinarbeit bedeckt, dem sogenannten Opus Alexandrinum. Er liegt nicht überall auf derselben Höhe: 4,50 m hinter der Cancellata führt eine heute durch Holz verdeckte Stufe in die Quadratura der Kardinäle, und aus dieser führen wiederum vier Stufen zum Altarraum hinauf, an den sich links der Thron des Papstes anlehnt, der mit dem Altar auf gleicher Höhe liegen muss. So erkennt man noch heute die Einteilung des Innenraumes der Kapelle in drei Abschnitte: in einen Laienraum, in ein Presbyterium und in einen Altarplatz. Aber ursprünglich war diese Einteilung viel organischer und äusserlich viel deutlicher zu erkennen, denn der Altarraum ist erweitert und erhöht, und die Cancellata ist umgestellt worden. Dadurch wurde aber auch ein Teil von dem Opus Alexandrinum des Fussbodens verdeckt, und ohne diese Voraussetzung würde uns die Gliederung der Ornamentmuster im Paviment heute überhaupt nicht mehr verständlich erscheinen.

Erhöhung und Erweiterung des Altarraumes

Der Marmorsitz, welcher rings an den Wänden der Kapelle entlangläuft, giebt uns zunächst für die Erhöhung und die Erweiterung des Altarraumes die sichersten Anhaltspunkte. Links neben dem Thron des Papstes ist dieser Marmorsitz einfach abgebrochen, und das Mauerwerk wird darunter sichtbar; es setzte sich eben ursprünglich die Bank noch viel weiter fort. Jenseits des Thrones läuft die Bank noch weiter, von der Thür Clemens XI. durchbrochen, bis nahe an den Altar. Aber der Fussboden wurde hier später so viel erhöht, dass von dieser Bank heute wenig mehr als die Sitzplatte sichtbar wird. Dass der Altarraum aber nicht nur erhöht, sondern auch erweitert wurde, erkennt man ohne weiteres an der Marmorbank gegenüber, welche nicht verstümmelt worden ist, aber in die erste Stufe der späteren Altartreppe etwa 40 cm der Länge nach einschneidet. Die ältere Treppe konnte natürlich erst dort anfangen, wo der Marmorsitz aufhörte. Im Altarraum selbst blieben dann rechts die Wände

Borgia vor allem in einem geräumigen, heute unbenutzten Saal im Kloster von S. Paolo fuori le mura. Dieser Teil des Klosters entstand etwa gleichzeitig mit der Sixtinischen Kapelle. Im Klosterhof hat sich auch noch das Wappen Sixtus IV. erhalten.

wahrscheinlich frei, denn hier musste die päpstliche Credenza mit den kirchlichen Geräten Platz finden, hier öffnete sich vielleicht schon unter Sixtus IV. eine Thür auf die Wendeltreppe, welche zum Zwischenstock hinabführte[1]).

An der Höhe der vom Pavimentum des Altarplatzes fast ganz bedeckten Marmorbänke lässt sich nachmessen, dass ersteres fast um 45 cm erhöht worden ist, und dasselbe gilt von dem päpstlichen Thron, dessen breite Marmorstufen heute eine ganze Ecke des prächtigen Marmorteppiches bedecken, welcher in seiner Länge auch durch die neuen Stufen zum Altar hinauf verkürzt worden ist.

Älteste Innenansicht der Sixtina vom Jahre 1578 Tafel XXXIV

Im Jahre 1578 hat Lorenzo Vaccari zum erstenmal das Innere der Sixtina gestochen[2]), und schon damals erscheint der Altar auf demselben Niveau wie heute. Es ist wahrscheinlich, dass der Stich gerade zur Verherrlichung dieser Restauration gestochen worden ist, welche demnach also von Papst Gregor XIII. (1572—1585) ausgeführt worden wäre. Bei dieser Gelegenheit hat man dann das Jüngste Gericht nach unten in brutalster Weise um fast 1 m verkürzt.

Ursprünglicher Standort der Cancellata

Um das Muster und die Gliederung des Pavimentum zu verstehen, muss man sich vor allem die Cancellata an ihren alten Standort zurückversetzt denken. Sie hat einmal dort gestanden, wo man noch heute auf einer Stufe in die Quadratura der Kardinäle eintritt, wo noch heute das Opus Alexandrinum fehlt und schmucklose Marmorplatten den Boden bedecken; sie hat damals die Cantoria im ersten Pfeilerchen links durchschnitten, und es lassen sich noch deutlich die Spuren erkennen, in denen die elf Eisenstangen des vergoldeten Gitters die Brüstung der Sängertribüne trafen, und wo sich der Architrav der Cancellata im rechten Winkel mit dem Architrav der Cantoria verband. Der Wandpfeiler rechts musste also an der älteren Balustrade fehlen, und thatsächlich verraten die ornamentalen Skulpturen am Pfeiler und natürlich auch an dem zugehörigen Kandelaber darüber im Stil eine viel spätere Entstehungszeit. Wann die Umstellung stattfand, lässt sich wenigstens annähernd bestimmen. Auf einem Holzschnitt, welcher den Grundriss des Conclaves vom Jahre 1550 darstellt, erscheint die Cancellata noch an ihrem ursprünglichen Platz, fast in der Mitte der Kapelle. Längs der Südwand sind zehn Kardinalszellen angebracht, fünf im Laienraum und fünf im Presbyterium[3]). Im Stich des Lorenzo Vaccari

[1]) Da es dem Architekten natürlich nicht gestattet sein konnte, in der Sixtina mit dem Hammer zu arbeiten, so konnten manche Fragen nicht endgültig entschieden werden. Es konnte deshalb nicht gelingen, das äussere Bild der Kapelle auch an der Südwand völlig klar zu stellen, und ebenso wenig liess sich mit Sicherheit feststellen, ob aus der Kapelle eine Wendeltreppe in der Mauer direkt ins Ammezzato führte.

[2]) Der Stich des Lorenzo Vaccari ist die älteste Innenansicht der Kapelle, welche wir besitzen. Er wurde schon im Jahre 1582 von Ambrosius Brambilla kopiert, und diese Kopie findet man in Lafreris, Speculum Romanae magnificentiae omnia fere quaecunque in urbe monumenta extant. Andere Kopien, mehr oder minder getreu, finden sich bei Romanni, Gerarchia ecclesiastica, Roma 1720, II Tav. 157, bei Andrea Adami, Osservazioni per ben regolare il choro delle Cappelle Pontificie, Roma 1790, p. 1 und bei Francesco Cancellieri, Descrizione delle Cappelle Pontificie, Roma 1790, p. 108.

[3]) Ich verdanke den Einblick in den ältesten unter den erhaltenen Conclave-Plänen der Güte des hochwürdigen Präfekten der vatikanischen Bibliothek, P. Ehrle, der das seltene Blatt für den Vatikan erwarb, um es in den »Abbildungen und Dokumenten zur Geschichte des vatikanischen Palastes« zu publizieren.

vom Jahre 1578 aber sieht man die Schranken schon dort, wo wir sie heute sehen, und thatsächlich schrieb der Ceremonienmeister Gregors XIII., Mucantius, im Jahre 1573 in sein Diarium, dass die Kapelle damals erweitert und bedeutend verlängert worden sei[1]). Der Ausbau des Altarplatzes und die Umstellung der Kapellenschranken haben also wahrscheinlich gleichzeitig unter Gregor XIII. stattgefunden. Übrigens lassen sich eine Erhöhung des Altars und eine Erweiterung des Presbyteriums im 16., 17. und 18. Jahrhundert noch heute fast in allen römischen Kirchen nachweisen.

Die Gliederung des Innenraumes der Kapelle

Der Innenraum einer altchristlichen Basilika gliederte sich regelmässig in die Aula, die Schola Cantorum und das Presbyterium, und diese Gliederung wünschte Sixtus IV. auch auf seine Palastkapelle übertragen zu sehen. Nur dehnte man das Presbyterium, um für den ganzen geistlichen Hofstaat des Papstes Raum zu schaffen, auch über die auf eine besondere Tribüne verwiesene Schola Cantorum aus, und deswegen wurde auch die „Pergula", die Balustrade, welche Presbyterium und Schola Cantorum trennt, bis zur Aula hinaus zurückgeschoben. Man unterscheidet also in der Sixtina heute nur einen Laienraum und ein Presbyterium, und von dem letzteren ist wiederum der Altarplatz mit dem Thron des Papstes abgetrennt. Man wird, nachdem die Cancellata umgestellt, diese Einteilung am schnellsten vom Pavimentum ablesen.

Das Opus Alexandrinum Tafel X

Während der Weihnachtszeit des Jahres 1481 waren die Marmorarii Sixtus IV. damit beschäftigt, das glänzende Opus Alexandrinum in der Palastkapelle zu legen, welches Sigismondo de' Conti als „Opus tessellatum" bezeichnet und samt dem Bilderkreis aus dem Alten und Neuen Testament als eine ihrer grössten Schönheiten rühmt[2]). Und auch Johannes Fichard, welcher die Kapelle im Jahre 1536 besuchte, bewunderte vor allem, wie wir sahen, den Marmorbelag, die Kostbarkeit des Materials und die Kunst der Zeichnung. Ähnliche Fussböden finden sich in Rom noch sehr zahlreich aus dem ersten Jahrtausend und auch aus dem ganzen Mittelalter; sie wurden aber, schon weil das Material mangelte, weit seltener im Quattrocento. Eine der Rovere-Kapellen in S. Maria del Popolo, die Caraffa-Kapelle in S. Maria sopra Minerva und die Buffalini-Kapelle in Araceli wurden ebenfalls noch mit buntem Steinmosaik ausgelegt, aber keins dieser Pavimente kann sich mit dem der Sixtina im Umfang der Anlage und im Reichtum der Detail-Ausführung messen.

Das grosse Werk gliedert sich zwanglos in drei Teile. Den Laienraum bedeckt zunächst vom Eingang bis zur Cancellata ein Läufermuster mit einem breiten Mäanderornament in der Mitte und mit je drei bunt ausgelegten Rechtecken nebeneinander rechts und links, welche neben dem Mittelstreifen fortlaufen und durch schlichte, weisse Marmorstreifen getrennt sind. Rings herum fasst das

[1]) Cod. Corsin. 986: Diarium des Mucantius I p. 86. Es wurden zur Feier der Weihnachtsnacht d. J. 1573 nur 12 Fackeln gebracht. Es sollten aber 24 sein: erit ergo advertendum pro alia vice, maxime cum hodie capella sit ampliata et multo longior facta quam olim esset.

[2]) Vgl. über das Opus Alexandrinum figurierter Marmorböden aus geometrisch geschnittenen Porphyr und Serpentinstücken im Bull. di Arch. Christiana, Roma 1875, ser. II p. 110. G. B. De Rossi, Del cosidetto Opus Alexandrinum e dei marmorari romani che lavorarono nella chiesa di S. Maria in Castello.

Ganze ein breiter Ornamentgurt ein, der wie alles übrige auch durch die zurückgeschobene Cancellata und ihre Bänke zum Teil verdeckt wird und erst an der Stufe, welche zum Presbyterium hinaufführt, wieder zum Vorschein kommt. Über diesen Stufen liegen jetzt die schmucklosen Steinplatten frei, welche die ältere Cancellata verdeckte, und nur in der Mitte bezeichnet ein Streifen schönfigurierter Marmorstückchen den ursprünglichen Eingang in den für die geistlichen Würdenträger reservierten Raum.

In diesem breitet sich nun gleichmässig über den ganzen Boden ein fast quadratischer, aus weissem Marmor, rotem Porphyr und grünem Serpentin aufs kunstvollste zusammengefügter Teppich aus, dessen Zeichnung das hergebrachte Muster schön verschlungener, in- und umeinanderlaufender Kreise wiederholt, welches uns regelmässig im Opus Alexandrinum der römischen Basiliken begegnet. Auch dieser Teppich ist nicht mehr intakt. Die ganze linke Ecke des breiten, reich verzierten Streifens, welcher das Mittelstück einfasst, wird durch die Stufen des Papstthrones bedeckt. Einst lag dagegen der Teppich völlig frei, wie auch das heute von den Altarstufen zum Teil verdeckte Ornamentstück vor dem älteren Altarraume, zu welchem aus dem Presbyterium nur eine einzige Stufe hinaufführte. Denn die Erhöhung von Thron und Altar musste zur unbedingten Folge eine Erweiterung des Altarraumes haben, der ursprünglich etwa dort begann, wo heute die höchste Stufe ansetzt. So ist hier oben auch der ursprüngliche Fussbodenbelag einfach erhöht worden. Die Quadrate rechts und links vom Altar sind mit ähnlichen Kreisen verziert worden wie das Mittelstück des grossen Teppichs, aber der Marmorbelag vor dem Altar wurde ohne Zweifel verstümmelt und ergänzt.

Herkunft des Materials des Opus Alexandrinum

Von allem Material, das zum Schmuck der Sixtina verwendet wurde, hat das Opus Alexandrinum ohne Zweifel die älteste und wechselvollste Geschichte. Es führt seinen Ursprung teilweise sogar auf altchristliche Grabstätten zurück, und wir entdecken noch häufig auf den Marmorplatten Fragmente von Grabinschriften[1]), ja selbst das Monogramm Christi mit dem Alpha und Omega, wie es zuerst im vierten Jahrhundert erscheint [Abb. 74]. Dann haben sich noch heute im Ornamentstreifen vor dem Altar zwei zierlich gemusterte Marmorplatten mit bunten Mosaiken erhalten, welche zwar völlig restauriert sind, aber ursprünglich jedenfalls zu älteren Schranken oder Ambonen gehörten, welche mit Kosmatenarbeit geschmückt waren. Überhaupt ist die ganze Fläche des Opus Alexandrinum unzählige Male restauriert worden, und manche Stücke wurden völlig neu mit Marmorbelag versehen. Aber man erkennt doch deutlich, dass die Gesamtzeichnung niemals verändert worden ist, und dass sich neben den zahlreichen

[1]) Im Laienraum findet man gleich rechts und links zwei Grabsteinfragmente. Dasjenige rechts ist zum Teil unleserlich, weil die Buchstaben völlig abgetreten sind, doch liest man (I)NNOCENTISSIMO FILIO DIONYSIO (M)ENSES V DIES. Links lässt sich

MERCVRV
NVS XX DECES
BENE MERENTI

entziffern. Zahlreiche kleinere Fragmente findet man überall im Presbyterium verstreut. Dieselbe Herkunft von altchristlichen Grabstätten kann man noch heute vom Opus Alexandrinum in S. Giovanni in Laterano, S. Maria Maggiore, Santa Sabina und San Lorenzo ablesen.

Restaurationen auch noch viele Teile unversehrt erhalten haben. Es darf im allgemeinen als Regel gelten, dass die vorwiegend mit weissen Marmorstücken ausgelegten Flächen jüngeren Datums sind, während sich die ursprünglichen Muster vor allem dort erhalten haben, wo Porphyrstücke und Serpentin benutzt wurden. Ja, wenn man die Bruchstücke von der Kosmatenarbeit und einzelne Fragmente des Opus Alexandrinum betrachtet, welche durch unlösbaren Mörtel miteinander verbunden sind, so gelangt man zu der Überzeugung, dass für den Fussbodenbelag der neuen Palastkapelle die Marmor- und Mosaikstücke der Kapelle Nikolaus III. benutzt wurden, welche zum Teil noch von den altchristlichen Grabstätten stammten. Der Papst hatte Eile, und was hätte auch dem von ihm so arg bedrängten Architekten näher liegen können, als für das Paviment seines Neubaues die unzerstörbaren Fragmente des Marmorbelags der alten Kapelle zu benutzen, soweit er die alten Muster eben in seiner neuen Zeichnung verwerten konnte?

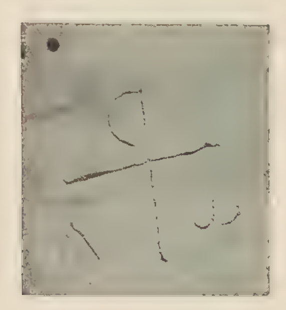
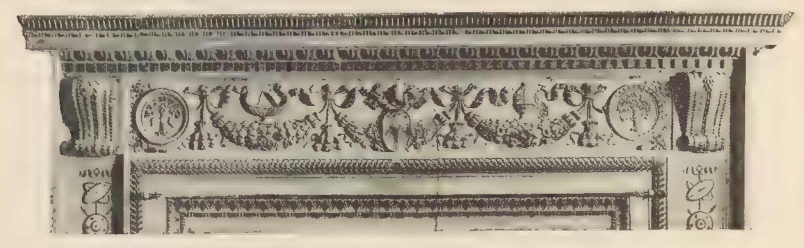


Abb. 74
MARMORPLATTE AUS DEM OPUS ALEXANDRINUM DER KAPELLE SIXTUS IV.



OBERER TEIL DER EINRAHMUNG DES PORTALS DER KAPELLE

KAPITEL VI • DER SKULPTURENSCHMUCK DER KAPELLE

Da die architektonische Gliederung der Kapelle so unendlich einfach war, konnte für einen reichen Skulpturenschmuck natürlich keine Gelegenheit geboten werden. Es ist denn auch thatsächlich in keiner der älteren Beschreibungen der Sixtina von irgend welchem Marmorschmuck die Rede, nur Sigismondo de' Conti führt die völlig schmucklosen Marmorbänke auf. Und doch giebt es in ganz Rom keine schöneren dekorativen Skulpturen aus dem Quattrocento als die Arbeiten des Mino da Fiesole und seiner Gehilfen an Cancellata und Cantoria in der Sixtinischen Kapelle. Da der Bau vollendet und der Marmorbelag gelegt sein musste, ehe man Tribüne und Balustrade anbringen konnte, so ist die Annahme wahrscheinlich, dass man die Bildhauer erst berief, als die Architekten entlassen werden konnten. Es werden also die Skulpturen gleichfalls nicht viel vor dem Jahre 1480 vollendet gewesen sein.

Das Hauptportal der Kapelle

Etwas früher entstand wahrscheinlich das organisch mit der architektonischen Anlage verbundene Hauptportal, der einzige Eingang in die Kapelle, wenn wir nicht annehmen wollen, dass schon unter Sixtus IV. rechts neben dem Altar eine Thür und eine Wendeltreppe vorhanden waren, welche den oberen Raum mit dem unteren direkt verbanden. Es führte ausserdem nur noch links neben dem Haupteingang eine besondere Thür in die Wohnung des Sakristans[1]). Die Thür zur Linken des Altars fehlt auch noch auf dem Stich des Lorenzo Vaccari, und so ist mit dem Wappen des Albani-Papstes, Clemens XI. (1700—1727), die Zeit ihrer Entstehung wohl richtig festgesetzt. Giebt auch das Borgia-Wappen über der Seitenthür rechts das richtige Datum? Wenn hier ursprünglich schon eine Thür zur Treppe ins „Ammezzato“ sich öffnete, so kann Alexander VI. den Eingang nur erweitert haben, um eine würdige Verbindung herzustellen zwischen der Kapelle Sixtus IV. und der Sakristei Innocenz VIII., seines unmittelbaren Vorgängers[2]).

[1]) Vgl. Burchard, Diarium I p. 22. Hier werden die Kammern des Konklave in der Sixtina beschrieben, und es heisst von der letzten: ad sinistram intrantis capelle, que erat prope ostium, quo intratur ad cameram sacriste in cornu evangelii altaris.

[2]) Dass Innocenz VIII. die Sakristei der Sixtina gebaut hat, wird, soweit ich sehe, von keinem der neueren Historiker, nicht einmal von Müntz im letzten Bande von »Les arts à la cour des Papes« erwähnt, obwohl schon Albertini den Cybo-Papst als den Erbauer nennt. Auch hat sich im Inneren, und zwar in dem kleinen verbauten Gemach links neben der Kapelle, halb vermauert und übertüncht, das Cybo-Wappen an der Decke erhalten.

Leon Battista Alberti, welcher ja noch die Anfänge der Regierung Sixtus IV. in Rom erlebt hatte, war in seinem grossen Werk über die Architektur mit Nachdruck für einen hohen und schön verzierten Zugang zu den Tempeln Gottes eingetreten[1]), und hatte in seinen eigenen Portalen z. B. am Palazzo Rucellai in Florenz den geraden Thürsturz mit Fries und Konsolenverdachung eingeführt[2]). In Rom hat sein Beispiel aber fast nur in der Portalfassung der Sixtinischen Kapelle eine völlig reine Nachahmung erfahren [Abb. 77]. Denn an dem Portal des Palazzo del Governo Vecchio, des Spitals von Santo Spirito, von S. Maria sopra Minerva, von San Pietro in Montorio, von S. Maria del Popolo, fehlen überall die Konsolen, und häufig ruht noch über dem Fries ein schwer lastender Giebel. Nur am giebelgeschmückten Portal von Sant' Agostino, der Schöpfung Estoutevilles, brachte schon Giacomo di Pietrasanta die Konsolen an, die man früher allerdings schon vereinzelt am Palazzo Venezia sieht und dann später noch an den Thüreinfassungen der Cancelleria und der Paläste Massimi und Sacchetti. Ausserdem sind fast alle Portaleinfassungen der Frührenaissance in Rom einfacher als das Portal der Sixtinischen Kapelle, wo die sonst regelmässig völlig schmucklosen Umrahmungsprofile schon mit Palmettenornament und Perlenschnur verziert sind[3]). Unten sind diese Profile verkröpft und bilden einen Sockel, wie zum Beispiel alle Thürumrahmungen von S. Maria del Popolo, weil rechts und links flankierende Wandstreifen vorhanden waren, welche heute zum grössten Teil verdeckt sind[4]). Über diesen mit zierlichem Pilasterornament ausgefüllten Wandstreifen [Abb. 76] setzen dann die mit Schuppenwerk bedeckten und mit Eichenlaub geschmückten Konsolen auf, welche die horizontale Verdachung tragen, ein mässig vorspringendes Kranzgesims mit Zahnschnitt, Eierstab und Perlenschnüren. Auch der Fries darunter ist festlich geschmückt. Rechts und links in den Ecken sieht man den Eichbaum der Rovere in einem Rundrelief, und drei Fruchtguirlanden schweben über der Thüröffnung. Hier prangt

Wer an der Aussenwand der Sixtina die Treppe Sixtus V. hinaufschreitet, wird überrascht sein, zur Linken, also an der Sakristeiwand, eine vermauerte Thür mit dem Rovere-Wappen zu gewahren, welche hier augenscheinlich immer vorhanden war. Dieser Thürrahmen kann nicht mehr von Sixtus IV. stammen, er geht vielmehr auf Julius II. zurück, welcher nach der ausdrücklichen Angabe Albertinis die Sakristei erweitert hat. (Ed. Schmarsow p. 13: Omitto sacrarum locum ab Innocentio VIII. fundatum, ampliatum vero a tua beatitudine.)

[1]) I dieci libri di Architettura, tradotti in italiano da Cosimo Bartoli, Roma 1784, Libro VII cap. XII p. 345: Io però loderò grandemente che l'entrata del tempio sia per quanto si può chiara ed ornata, e che il di dentro dove si passeggia non sia malinconico.

[2]) Vgl. R. Redtenbacher, Die Architektur der italienischen Renaissance, Frankfurt a. M. 1886, p. 330—332. Hier giebt Redtenbacher eine sehr wertvolle Übersicht der römischen Portale nach den einzelnen Typen klassifiziert. Das Portal der Sixtinischen Kapelle ist ihm aber, wie auch Letarouilly und allen späteren, entgangen. Zu Typus II, welchem die Portaleinfassung der Sixtina angehört, ist zu bemerken, dass nicht die Pantheonthür das Vorbild geliefert haben kann. Es fehlt an der Pantheonthür die Verdachung mit Konsolen, die Redtenbacher irrtümlich annimmt.

[3]) Eine Ausnahme bildet das Portal des Spitales von S. Spirito, bei weitem die prunkvollste Schöpfung Sixtus IV. in ihrer Art. Gestochen bei Letarouilly, Édifices de Rome moderne Pl. 260.

[4]) Das Stückchen Pilasterornament, welches links unter der Konsole sichtbar wird, wurde erst im Jahre 1899 wieder aufgedeckt. Nach demselben Muster ist dann ein gleiches Stück zur Rechten in Stucco ausgeführt.

auf der mittelsten das Wappen Sixtus IV., und über den Gehängen rechts und links sieht man Navicella und Thuribulum. Sie deuten in sinnvoller Weise auf die Heiligkeit der Stätte hin, zu welcher unten der Eingang sich öffnet; sie sind aber auch gerade hier besonders am Platz, denn der Weihrauch wurde dem Priester bei seinem feierlichen Eintritt in den Tempel vorausgetragen; und wenn sich der Papst in festlicher Prozession dem Heiligtum nahte, trat ihm ein Kardinaldiakon am Eingang mit Schifflein und Weihrauchgefäss entgegen und räucherte vor ihm[1]).

Abb. 76
FRAGMENT DES PILASTERORNAMENTES LINKS AM PORTAL

Einsturz des Architravs am Weihnachtstage 1522

Reichliche Spuren von Vergoldung haben sich noch überall an dem grauen, etwas trüben Marmor erhalten, obgleich nach einem Einsturz des Architravs am Weihnachtstage 1522 die Portalfassung völlig restauriert worden sein muss. Hadrian VI. hatte kaum die Kapelle betreten, um hier die Weihnachtsmesse zu celebrieren, als das Unglück geschah. Der Thürsturz brach zusammen, und zwei Soldaten wurden erschlagen[2]); man sieht noch heute deutlich den Bruch im Marmor fast in der Mitte. Es scheint aber nicht, dass Hadrian oder seine unmittelbaren Nachfolger das Beschädigte vollständig herstellen liessen. Das Wappen Pius IV. (1559—1565) ist noch jetzt im Inneren der Thürlaibung sichtbar; es geht also auf ihn erst die gründliche Restauration der Eingangswand zurück, die wohl jedenfalls im Zusammenhange mit den Arbeiten des Pirro Ligorio vorgenommen worden ist.

Skulpturen an Cancellata und Cantoria

Tragen die tüchtig gearbeiteten, aber doch recht schwerfälligen Skulpturen der Portalfassung durchaus handwerksmässigen Charakter, so entstammt dagegen der schier unerschöpfliche Reichtum dekorativer Formgedanken, wie er über Cancellata und Cantoria ausgegossen ist, einer der berühmtesten Bildhauerwerkstätten Roms. Zunächst führt ja schon die Erwägung, dass beide ursprünglich ein organisches Ganze bildeten, zu der Annahme, dass auch die Ausführung der köstlichen Arbeit, wenn nicht einer Hand, so doch einer Gemeinschaft von Künstlern anvertraut worden ist, die sich bereits so ganz miteinander eingearbeitet hatten, dass sich ihre Individualität zwanglos einem gemeinsamen

[1]) Paris de Grassis ed Armellini III p. 355: Et pervenimus ad ianuas, simili modo crucem osculatus et aspersus ac incensatus fuit; p. 483: Pontifex in porta basilicae de more est osculatus crucem aspersus et incensatus a prioré diaconorum ministrante.

Burchard, Diarium ed. Thuasne III p. 351: Die iovis, 25. aprilis, (1504) festo S. Marci evangeliste SS. D. noster circa horam quindecimam recessit de palatio apud S. Petrum equitaturus ad S. Marcum .... in introitu ecclesie, cardinalis S. Praxedis dedit ei crucem osculandum; item aspersorium ministravit, naviculam; Papa imposuit incensum et ipse incensavit Papam, ter ei thuribulum ducens.

[2]) Paolo Giovio, Delle istorie del suo tempo, Venezia 1608, II p. 47: In quel giorno che si rese Rhodi, cadde miracolosamente da se l'architrava della porta della cappella in palazzo, essendo passato innanzi il papa un passo fuor del limitare, per entrar subito a celebrare la messa nella solenne festa della Natività di Christo; di maniera che due soldati della guardia vi morirono oppressi da quel marmo.



Abb. 77 DAS PORTAL DER KAPELLE SIXTUS IV.



Abb. 78
SEITENANSICHT
DER CANTORIA

Kunstideal unterordnete. Dann mussten ja ausserdem bei einer Aufgabe fast rein ornamentalen Charakters die Spuren eines eigenen Stiles sich viel leichter verwischen. Scheiden sich trotz alledem drei Künstlerindividualitäten an den Skulpturen von Cancellata und Cantoria mit ziemlicher Schärfe, so liegen doch die trennenden Merkmale viel weniger in Stil und Zeichnung als in der technischen Behandlung des Marmors. Die Skulpturen der Cantoria, obwohl in derselben Werkstätte entstanden wie die Cancellata, bilden ein Ganzes für sich, und an dieser selbst erkennen wir in den Puttenpaaren, welche rechts und links vom Eingang das Rovere-Wappen tragen, ohne weiteres zwei verschiedene Meister.

Eine schmale Treppe führt, wie gesagt, aus der Kapelle selbst innerhalb der Mauer zur Cantoria hinauf, in den kleinen niedrigen Raum, den ein einziges Fenster von Norden her erhellt, und dessen Decke zierliches Kassettenwerk in Holz verkleidet. Zwei schlanke Marmorpilaster stützen das hölzerne Gebälk, welches einfach den Marmorfries unter dem grossen Bilderkreis fortsetzt; eine schmale Bank läuft im Innern rings an den Wänden entlang. Wir sehen diesen Sängerchor noch heute fast ganz so, wie ihn Sixtus IV. angelegt hat, nur die Kassettendecke ist neueren Datums, und der schwerfällige, hölzerne Aufsatz auf der Brüstung mit dem Lesepult wurde erst von Alexander VII. (1655—1667) hinzugefügt. Die Cantoria Tafel XI

Der etwa 1 m aus der Wand vorspringende Balkon ruht auf vier Konsolen, denen ebensoviele Pfeilerchen entsprechen, auf deren Kapitälern das einfache Gebälk lastet. In den Schmalseiten sind zwischen Pilaster und Eckpfeiler zwei Säulchen angebracht [Abb. 78]; vier Säulen schliessen an der Langseite zwischen jedem Pfeilerpaar die Brüstung ab. Es giebt in Rom nur noch ein einziges Beispiel, welches für die Cantoria in der Sixtina als Muster gedient haben kann: der Sängerchor in San Giacomo degli Spagnuoli an der Piazza Navona. Aber während dort die Formengebung noch strenge, das Ornament noch dürftig ist, zeigt die Cantoria der Sixtina die vollkommensten Proportionen und eine unerschöpfliche Freude am Überspinnen der architektonischen Formen mit anmutigster Dekoration. So sind die Konsolen noch weit reicher als am Grabmal Salutati in Fiesole auf beiden Flächen bearbeitet und übereinander kunstvoll verdoppelt. Schön geschwungene Akanthusblätter dienen als Verkleidung der Front. Zwischen den Konsolen und über ihnen sind vertikal und horizontal reichverzierte Reliefplatten

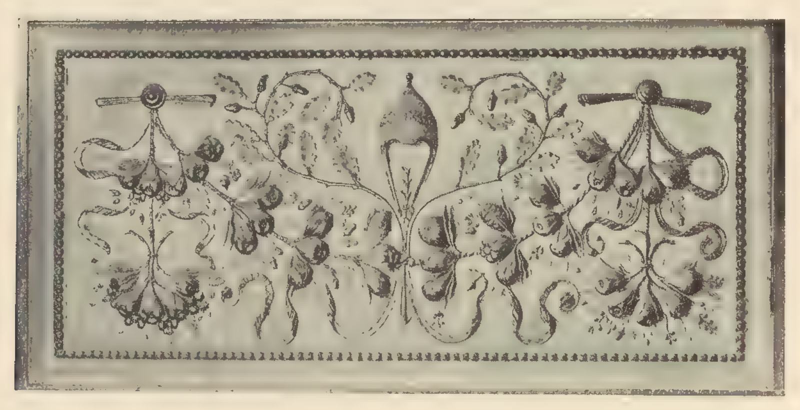


Abb. 79 RELIEFPLATTE UNTER DER CANTORIA

eingelassen; die Pfeilerchen sind auf allen vier Flächen gleich zierlich bearbeitet[1]), und auch bei den Balaustern, welche in der Mitte durch einen Polstergurt gegliedert sind, setzt sich das Ornament über die innere Fläche fort. Doch kann all der Reichtum der Formen, die Reinheit der Linien, die ausgezeichnete Technik über eine gewisse Kälte und Unlebendigkeit der ganzen Ornamentik nicht hinwegtäuschen. Es wurde ja allerdings ein strengeres Stilisieren der Naturformen schon dadurch geboten, dass dem Bildhauer niemals grössere Flächen zur Verfügung standen; vergleicht man aber die Pilasterornamentik der Pfeilerchen der Cantoria mit der Pilasterdekoration der Cancellata, so muss die lebendige Anmut der letzteren die etwas steife Gleichförmigkeit der ersteren ohne weiteres empfinden lassen.

Benutzung antiker Vorbilder

Ohne Zweifel ging die Cantoria aus einer Florentiner Werkstätte hervor; aber der Einfluss der römischen Antike macht sich doch nachdrücklichst geltend. Mochten auch Eichenlaub und Roverewappen die Hauptmotive bieten für die ganze Dekoration, wo sie einmal nicht verwandt zu werden brauchten, holte sich der Künstler sofort bei den Denkmälern der Alten Rat. So kopierte er die Ornamentik der beiden Platten rechts und links zwischen den Konsolen ohne weiteres nach den antiken Reliefs, welche noch heute neben dem Eingang des Pantheon übereinander eingemauert sind [Abb. 79 und 80]. Er hat nur die hier gegebenen

[1]) Das zweite Pfeilerchen von links trägt, wie gesagt, noch deutlich die Spuren der ursprünglichen Verbindung mit der Cancellata. In gleichen Abständen entdeckt man noch elf zugemauerte Löcher in der Konsole und im Pilasterornament. Darüber ist auch das eingesetzte Architravstück sichtbar, welches oben mit dem ursprünglichen Gebälk durch eiserne Klammern verbunden ist. Andrea Adami weiss zu berichten, dass in den Marmor der Cantoria der Name des Komponisten „Jusquin de pres“ eingegraben war: Egli fu cantore della detta Cappella sotto Sisto IV e sul nostro Coro nel Palazzo Vaticano si legge scolpito il suo nome. Heute sucht man den Namen dieses Jacopo Pratense, wie er in Rom genannt wurde, vergebens zwischen dem ornamentalen Schmuck der Cantoria. Er trat übrigens erst, wie Haberl nachgewiesen hat [Bausteine III p. 56], im Oktober 1486 in die Sänger-Kapelle Innocenz VIII. ein.



Abb. 80 RELIEFPLATTE VOM PANTHEON (Links neben dem Eingang eingemauert)
Nach dem Stich bei Piranesi Tav. XVIII seines Pantheonwerkes

Elemente nach eigenem Gutdünken zusammengestellt: links das Motiv von zwei Kandelabern verwertet, zwischen welchen eine Fruchtguirlande hängt, und rechts die eigentümlich helmartige Kopfbedeckung angebracht, welche am Pantheon auf demselben Relief erscheint. Ja, auch die künstlich geworfenen Bandschleifen mit den doppelten Enden, welche in eine Eichel auslaufen, sind an Cancellata wie an Cantoria nach den Pantheonreliefs kopiert.

Die Kandelaber der Cancellata

Aus derselben Quelle hat sich dann endlich auch derselbe Florentiner für die Bildung der sieben Kandelaber inspiriert, welche auf den Pfeilern der Cancellata stehen. Als Schaft benutzte er freilich einfach die Form des Balausters der Cantoria, auf welchen er einen Kelch setzte, die Manschette von Fackel oder Kerze zu tragen. Aber den Sockel kopierte er genau nach den Kandelabern, die er von den Reliefs am Pantheon abgezeichnet hatte. Er gab ihm die Form eines Würfels, welcher nach unten ausholt und sich nach oben verjüngt, er liess ihn auf Tierfüssen oder Masken aufsetzen und brachte auch oben an den vier Ecken Menschen- oder Widderköpfe an[1]) [Abb. 81 und 82]. Diese sieben Leuchter auf der Cancellata, welche erst später um den achten rechts in der Ecke vermehrt wurden, entsprechen den sieben Leuchtern, welche auf dem Hochaltar der Kapelle brennen, so oft der Papst selbst das feierliche Hochamt hält[2]). Die Siebenzahl

[1]) Taja, Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano p. 63, behauptete, dass diese Leuchter nach Vorlagen Michelangelos ausgeführt worden seien: Il tramezzo di marmo che separa i Laici dal Presbiterio, si conosce dalla maniera de' fogliami esser stato fatto in tempo di Sisto IV., e forse anche prima, benchè i Candellieretti sul Cornicione sien fatti su' modelli del Buonarotti. Thatsächlich sind die Leuchter, welche auf dem Altar der Medicikapelle in Florenz stehen, ziemlich genau nach den Kandelabern der Sixtinischen Kapelle kopiert [Abb. 83]. Aber gerade neben den üppigen Formen des Cinquecento offenbaren sich aufs deutlichste die strengen Formen und Linien des Quattrocento an den Kandelabern der Sixtinischen Kapelle, welche übrigens schon bei Paris de Grassis i. J. 1504 erwähnt werden. (Cod. Vat. 5635 p. 60).

[2]) Paridis Grassi, Cerimoniarum opusculum. Cod. Vat. 5634 p. 14 und p. 15: Cancelli, repagula aut crates intermedii sunt, qui Senatum a populo distinguunt .... Et his luminaria septem,

ist die geheiligte Zahl der Apokalypse des Johannes, und den ehrwürdigen Brauch, dem Nachfolger Petri, wenn er die Messe liest, sieben Kerzen anzuzünden, hat schon Paris de Grassis[1]) aus den Worten der Offenbarung gedeutet: „Schreibe, was du gesehen hast. Das Geheimnis der sieben Sterne, die du gesehen hast in meiner rechten Hand, und die sieben goldenen Leuchter. Die sieben Sterne sind Engel der sieben Gemeinen, und die sieben Leuchter, die du gesehen hast, sind sieben Gemeinen" (Offenbarung Joh. 1 v. 20). Solcher ernsten symbolischen Bedeutung entsprechend, sind denn auch die marmornen, reich vergoldeten Kandelaber der Cancellata aufs herrlichste gearbeitet und mit üppigem Eichenlaub, Palmetten und Akanthusblättern über und über bedeckt. Immer ist einer anders dekoriert als der andere, jeder ein vollendetes Kunstwerk, von einer mühelos schaffenden Phantasie in den edelsten Verhältnissen geformt, und technisch in derselben vollständig sicheren, aber etwas kalten Manier behandelt wie die Ornamentik der Cantoria.

Die Cancellata

Auf eine geheiligte Tradition, wie die Siebenzahl der Leuchter, ist auch der Aufbau der Cancellata zurückzuführen, vielleicht die letzte Presbyteriumsschranke nach Art der griechischen Ikonostasis, welche die Kunst überhaupt geschaffen hat; die einzige vielleicht, welche jemals im Stil der Renaissance gearbeitet ist[2]) und im Aufbau noch das mittelalterliche Gerüst beibehalten hat. Noch eine

Abb. 81
KANDELABER AUF DER CANCELLATA

sex aut denique quatuor pro celebrantium diversitate superfiguntur dum sacrificium fit. Dies Cerimoniale des Paris de Grassis ist der Forschung bis heute vollständig entgangen. Ich verdanke Herrn Dr. Heinrich Pogatscher den Einblick in dasselbe.

[1]) Ergo Pontifice ubicumque sacrificante super altare septem (luminaria) cum totidem faculis albis ardentibus et cruce tanquam vexillo in eorum medio sic, ut hinc a dextris eius quatuor et reliqua tria inde ponamus: quae septem candelabra secundum mysteria legis Hebreorum septem stellas errantes, sive planetas figurant, de quibus in Apocalipsi capite primo (Cod. vat. 5634 p. 50).

[2]) Von einem ähnlichen Tramezzo in der schon 1529 zerstörten Kirche San Giusto alle Mura bei Florenz berichtet Vasari ausführlich. Milanesi III p. 570. Vgl. E. Steinmann, Cancellata und Cantoria in der Sixtinischen Kapelle im Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlung 1897 p. 24 ff. Den folgenden Ausführungen liegt diese Studie zu Grunde, deren Resultate durch Giovenales Forschungen Bestätigung fanden. Nur den Anteil Giovanni Dalmatas an der Cancellata glaubte ich zum Teil auf seine Werkstätte einschränken zu müssen. Vgl. auch die Rezension von C. v. Fabriczy (l'Arte 1898 p. 480), welcher über Giovanni Dalmata eine Publikation vorbereitet.

ähnliche „Pergula“ sah man damals in Rom vor dem Grab des Apostelfürsten sich erheben[1]), die ebenso in San Clemente[2]) und S. Maria in Cosmedin[3]) Laienraum und Presbyterium trennte, und ähnliche Schranken, welche alle ihren Ursprung von der griechischen Ikonostasis herleiten, haben sich noch heute mehrfach in Italien erhalten[4]) [Abb. 84]. War doch auch schon die Palastkapelle Nikolaus III. durch eine Cancellata geteilt, und dem Papst musste daran gelegen sein, im neuen Heiligtum die Erinnerung an das alte festzuhalten.



Abb. 82
KANDELABER AUF DER CANCELLATA

Vier Pilaster gliedern auf jeder Seite die $1^1/_2$ m hohe Marmorbrüstung, welche sich über einem ziemlich hohen Sockel erhebt. Zwischen ihnen sind je drei Reliefplatten eingelegt, und darüber ruht ein antikes Gebälk mit Fries, Architrav und Kranzgesims. Die schlanken Pfeiler, welche sich auf der Brüstung erheben, entsprechen den Pilastern. Sie haben statt der damals längst nicht mehr üblichen Gemälde vergoldete Gitter in die Mitte genommen, welche ein Spanier, Alfonso mit Namen, gearbeitet hatte, der am 13. August 1484 eine Restzahlung von 30 Dukaten für seine Arbeit erhielt[5]). Ein einfacheres Gebälk, welches

Gitter und Eingang der Cancellata

[1]) In der Sala di Costantino im vatikanischen Palast ist links an der Fensterwand die Schenkung Roms an den Papst Sylvester dargestellt, welche in der Peterskirche vor sich geht. Hier sieht man den Chor der alten Basilika mit der Cancellata, deren Gebälk auf den gewundenen, mit Weinlaub geschmückten Säulen ruht, den berühmten, angeblich aus dem Tempel von Jerusalem stammenden „Vitineae“, welche heute in die Loggien der Kuppelpfeiler von St. Peter eingemauert sind.

[2]) Hier haben sich noch heute auf dem Gebälk der Brüstung die Spuren der Säulen erhalten.

[3]) Der römische Architekt Giovanni Battista Giovenale hat diese Kirche vor kurzem mustergültig wiederhergestellt. Vgl. G. B. Giovenale, La basilica di S. Maria in Cosmedin, Roma 1895 und H. Grisar, Ste. Marie in Cosmedin à Rome, in der Revue de l'art chrétien, Tom. IX, 1894.

[4]) In der Nähe Roms in Grottaferrata; in Leprignano in der Kirche des Campo Santo; in Toscanella (fragmentarisch) in San Pietro; ferner in S. Maria delle Grazie bei Rosciolo und in San Pietro d'Albe, beide in den Abruzzen; in San Giovanni in Argentella bei Palombara und endlich in Torcello und in San Marco in Venedig. In Torcello sind die Heiligenbilder über dem Gebälk angebracht.

[5]) Vergl. im Anhang der Urkunden III, 5 das von Dr. H. Pogatscher im Staatsarchiv zu Rom gefundene Dokument. Vgl. dort auch III, 9 und 10. Ein ähnliches Eisengitter, das sonst bei einer altchristlichen Pergula nicht vorkommt, schloss auch das Grab des Apostelfürsten ab. Die Gitter müssen also zwischen den „Vitineae“ angebracht gewesen sein und liessen sich wahrscheinlich,

über den Pfeilern hinläuft, schliesst diese köstliche Kunstschöpfung nach oben ab, und die Kandelaber krönen das Ganze. Es sind ihrer acht. Der äusserste zur Linken ist nach der Wand zu abgearbeitet, der zur Rechten ist, wie der Pfeiler darunter, die später durch Umsetzung der Cancellata notwendig gewordene Ergänzung. Kamen die Gitter nicht nur in der Peterskirche, sondern auch in San Paolo fuori le mura vor[1]), so sind die Kandelaber ein neues Element an den Sixtinaschranken, an welchen sonst die Eigentümlichkeiten der byzantinischen Ikonostasis so gewissenhaft durchgeführt worden sind, wie in der ganzen Kapelle die Gliederung des Raumes und die Dekoration der Wandflächen nach den Gesetzen des altchristlichen Kirchenbaues. Es ist aber einleuchtend, dass nicht nur zum Schmuck, sondern auch vielmehr um der Sicherheit willen die Öffnungen der Cancellata vergittert waren. Und zwar wird man annehmen dürfen, dass auch die Thürflügel nicht nur, wie in älteren Beispielen, bis an das Gebälk der Brüstung reichten, sondern bis an das obere Gebälk hinaufgingen. So erscheinen sie thatsächlich auch im Stich von 1578. Wie die ursprüngliche Thür beschaffen war, erfahren wir allerdings nicht, und der Stich des Lorenzo Vaccari giebt uns schwerlich eine ganz richtige Vorstellung[2]). Nur hören wir schon von Burchard, dass im Konklave des Jahres 1484 die Thüren der Cancellata entfernt und unter den Altar gelegt werden konnten[3]), und dass man die Thüren schloss, wenn einmal, wie bei der Verteilung der Agnus Dei am 6. April des Jahres 1499, der Tumult zu gross wurde[4]).

Die Bildhauer der Cancellata

Wie die Cantoria, so kann auch die Cancellata nur in einer Florentiner Werkstätte gearbeitet worden sein, ja, dank den beiden Eckplatten rechts und links vom Eingang mit den Putten, welche das Rovere-Wappen tragen, lassen

wie es in San Paolo geschah, ausheben und einsetzen; wenigstens fehlen sie auf dem Fresko der Schenkung Constantins in der Sala di Costantino im Vatikan. Vgl. Burchard ed. Thuasne I p. 20: Eadem die . . in basilica Sancti Petri ad ostium cancelli ferrei per quem ad altare maius intratur ab extra, paratum fuit altare . . . . Vgl. ebendort p. 11, wo es heisst, dass Sixtus IV. so aufgebahrt wurde, dass sich die Füsse ausserhalb des Eisengitters — extra gratam ferream — befanden, damit sie vom Volk geküsst werden konnten. Bei festlichen Gelegenheiten wurden nach griechischer Sitte rings um den Altar seit Paul II. alte griechische Gemälde aufgehängt. So am Weihnachtstage 1492. Vgl. Burchard, Diarium ed. Thuasne II p. 24: Appense fuerunt circum circa, subtus tribunam a tribus lateribus supra altare majus basilice predicte prout alias tempore Pauli II. consuevit fieri, tabule antique grece depicte per sacristam nostrum.

[1]) Burchard, Diarium ed. Thuasne III p. 415: Grates ferrate circum altare omnes fuerunt levate et amote de commissione mea.

[2]) So ist die Thüröffnung in Wirklichkeit viel schmäler, als es bei Lorenzo Vaccari den Anschein hat, und dass sich auch hier ursprünglich noch die Gitterschranken fortgesetzt haben, erscheint unmöglich. Ebensowenig ist aber der obere Teil des modernen Thürrahmens alt. Er scheint vielmehr bis auf den Architrav nach Renaissancevorlagen kopiert. Merkwürdig ist das vertikale Ornament des horizontal liegenden Thürsturzes, wofür es in Rom nur noch eine einzige Parallele giebt, am Tabernakel von San Marco. — Die Thüren, welche heute die Cancellata verschliessen, wurden, wie das Pamphili-Wappen besagt, von Innocenz X. (1534—1549) gestiftet, dessen Lilien man auch an den Thürpfosten rechts und links erblickt [Abb. 85]. Diese Lilien dürfen also nicht auf Paul III. bezogen werden, dem ich früher die Umstellung der Cancellata zugeschrieben habe, ehe ich die Notiz bei Mucantius fand.

[3]) Diarium ed. Thuasne I p. 23: Ab ostio capelle usque ad altare majus porte cancelli intermedii amote fuerunt, et subter altare majus eiusdem capelle reposite.

[4]) Diarium ed. Thuasne II p. 525: Papa fecit claudi cancellum et neminem intromitti voluit.

Das Rovere-Wappen rechts Tafel XII

sich hier sogar die Künstlerindividualitäten genauer bestimmen. Zunächst erkennt man sofort in beiden Reliefs zwei völlig verschiedene Hände. Links ist der Fruchtkranz voller, grösser und üppiger als rechts; das Wappenschild ist schlanker; die Tiara ist archaischer; die Schlüssel sind an ihren Griffen mit zierlicherem Ornament geschmückt und an den Bärten feiner ausgezackt. Vor allem offenbart sich aber in den Engelknaben ein vollständig verschiedener Charakter. Rechts sind diese mutwilligen Jungen mit dem lachend geöffneten Munde, den vollen Backen mit den feinen Grübchen, den kurzen Haarbüscheln lustig an den grossen Kranz herangesprungen, den sie so leichtsinnig halten, dass man meint, sie könnten ihn auch im nächsten Augenblicke fallen lassen. Die Durcharbeitung der gedrungenen Körperchen ist geistvoll, aber flüchtig; Arme und Hände sind ebensowenig plastisch modelliert wie die kurzen Beine mit den zierlich ornamentierten Strümpfen, und die den kindlichen, schnell verfliegenden Eifer so reizend bezeichnenden Gebärden sind doch wenig natürlich. Man fragt, ob diese Putten stehen oder schweben, und der Künstler bleibt die Antwort schuldig. Auch den kunstvoll geschlungenen Bandverzierungen, welche zwischen den Beinen der beiden ohne weiteres in der Luft flattern, fehlt es an jeglicher Motivierung, und man sieht, sie sind nur angebracht, die leeren Flächen auszufüllen.



Abb. 83 BASIS EINES DER KANDELABER AUF DEM ALTAR ❧ ❧ ❧ DER MEDICI-KAPELLE IN FLORENZ ❧ ❧ ❧

Das Rovere-Wappen links Tafel XII

Die Knaben links sind sehr viel weniger lustig und behende; mürrische kleine Geschöpfe mit ovalen Köpfchen, perückenartig stilisierten Haaren und kleinen, geschlitzten, lidlosen Augen. Sie sind wirklich so hässlich wie möglich mit der geschwollenen Oberlippe, dem kurzen Kinn und dem tief unter die Stirn sich senkenden Nasenrücken; aber sie nehmen es weit ernster mit ihrer Aufgabe und fangen die Sache viel praktischer an. Sie sind nicht von ohn-

gefähr an den Kranz herangesprungen wie die übermütigen Jungen rechts, sondern sie stehen sicher und selbstbewusst auf einem Bein und haben das andere ein wenig seitwärts erhoben. Oben halten sie den prächtigen, das Papstwappen umwindenden Fruchtkranz mit Unterarm und Hand, unten halten sie ihn mühelos an der breiten Bandschleife fest, welche gegenüber so zwecklos in der Luft flattert. Gerade die Art, wie hier die Schlingungen motiviert sind,



Abb. 84 PRESBYTERIUMSSCHRANKEN IN S. MARIA DELLE GRAZIE BEI ROSCIOLO IN DEN ABRUZZEN
[Nach einer von Herrn G. Martini in Rom mir gütigst zur Verfügung gestellten Photographie]

charakterisiert den Künstler und zeigt, dass er mehr nachgedacht hat, als sein Mitarbeiter. Erst sind die Enden noch einmal fest um den Unterarm der beiden Knaben geschlungen, um die Last desto sicherer zu halten, dann flattern sie in grossem Bogen frei in der Luft und schlingen sich endlich um das seitwärts erhobene Bein der beiden, so dass für keine dieser Schwingungen die äussere Begründung fehlt. Auch hier galt es, die Leere der übrigen Fläche zu füllen, aber mit feinem Takt hat der Künstler diese Absicht hinter einer köstlich erfundenen Notwendigkeit verborgen.

Vergleicht man dann endlich die Körperbildung dieser Kleinen links mit den ganz in Flachrelief gearbeiteten Putten rechts, so sieht man erst, wie plastisch hier die Knaben gearbeitet sind. So wenig anmutig sie sein mögen, so sorgfältig sind doch diese Körperchen modelliert mit den völlig aus dem Marmor

herausgearbeiteten Armen, den zierlichen Fingerchen, den Fettfalten unter den Bäuchen und dem lebendig bewegten, fleischigen Spielbein. Auch die plastisch hervortretenden Flügel mit dem weichen Gefieder stehen ihren Eigentümern wirklich zur Verfügung, während die Flügel der Engelknaben rechts mit den spärlichen Federn noch halb im Marmor hängen geblieben sind.

Und warum giebt man trotz alledem den leichtfüssigen Buben rechts vor ihren ernsten Gefährten gegenüber den Vorzug? Sie sind, wenn auch nur leicht, vom Hauch des Genius berührt, sie sind, wenn auch nur flüchtig, doch von einer reichen, mühelos schaffenden Phantasie entworfen. Und wenn es der andere Bildhauer auch noch so ernst genommen hat mit seiner Aufgabe, er konnte durch keinen Fleiss ersetzen, was ihm der Genius versagt hatte, und seine treuherzigen, anmutlosen Putten lassen den Beschauer kalt.

Wer waren aber die beiden Männer, deren Eigenart sich hier so deutlich offenbart? Welche Namen dürfen wir mit der reizenden Ornamentik von Cancellata und Cantoria verbinden? Zwei Reliefplatten im Louvre, welche vom Grabmal Pauls II. stammen, helfen uns die Antwort finden auf die Frage nach den Urhebern der Cancellata wenigstens[1]). In beiden wird, ganz wie in den Rovere-Wappen der Sixtina, dieselbe Aufgabe in völlig verschiedener Weise gelöst. Zur Rechten wie zur Linken schmücken zwei Löwenköpfe eine längliche Marmorplatte, zwei Putten tragen eine schwere Fruchtguirlande, über welcher in der Mitte ein Medusenhaupt angebracht ist. Mino da Fiesole hat die eine, Giovanni Dalmata die andere dieser Platten gearbeitet. Die Putten Minos sind zwei leichtsinnige Buben, die höchst vergnügt mit ihrer Last einherspringen und nicht daran denken, dass ihre Guirlande zerreissen muss, wenn sie sie weiter nach rechts und links auseinander zerren[2]) [Abb. 86]. Das knitterige Bandwerk flattert lose um sie herum, und sie nehmen sich nicht die Mühe, es aufzuheben und festzuhalten. Die Gesichter mit den besonders charakteristischen Haar-

Fragmente vom Grabmal Pauls II. im Louvre



Abb. 85
DETAIL AUS DEM PORTAL DER CANCELLATA MIT DER LILIE DER DORIA PAMPHILI

[1]) Vgl. Courajod, Deux fragments des constructions de Pie II. à Saint-Pierre de Rome in der Gazette des Beaux Arts, Sept. 1882.

[2]) Mino liebt überhaupt die stürmische Bewegung, selbst dort noch, wo längst die Ruhe einer dauernden Beschäftigung eingetreten sein sollte. Man vergleiche z. B. die Engel, welche den Kelch am Tabernakel in San Ambrosio in Florenz tragen, und die Engel, welche die Grabschrift des Grafen Hugo halten, in der Badia ebendort.

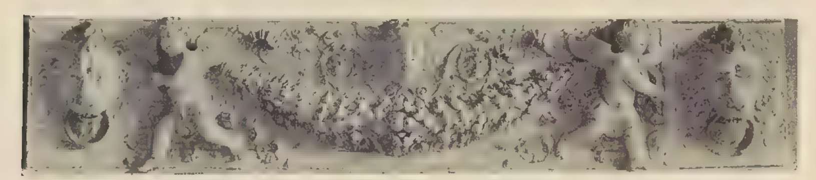


Abb. 86 RELIEFPLATTE VOM GRABMAL PAULS II. VON MINO DA FIESOLE
Heute im Louvre in Paris

büscheln sind so flüchtig gearbeitet wie die kleinen Körper mit den plastisch wenig ausgeführten Armen und Beinen und den etwas steifen Flügeln mit den spärlichen Federn. Es ist eben Zug für Zug dasselbe Kindergeschlecht, welches das Rovere-Wappen rechts an der Cancellata hält, und wir haben schon jetzt einen bedeutsamen Anteil am Skulpturenschmuck der Cancellata dem Mino da Fiesole zuzuschreiben, welcher thatsächlich im Jahre 1480 in Rom anwesend war und damals noch den Auftrag für das Grabmal des jung verstorbenen Francesco Tornabuoni angenommen hat[1]).

Sind am Grabmal Pauls II. die Putten Minos bewegliche, springende Wesen, so sind die Putten Dalmatas gesetzt und ruhig [Abb. 87]. Sie laufen nicht, sondern sie stehen; sie haben den schweren Fruchtkranz nicht straff angezogen, sondern sie lassen ihn bis an den Rahmen der Platte herabhängen und halten ihn an den riesigen Bandschleifen über dem Rücken wirklich fest. Ausserdem sind die kleinen Kerle köstlich durchgebildet, Arme und Beine sind plastisch herausgearbeitet, die runden Gesichter mit den eingedrückten Nasenrücken sind heiter und anmutig, und das Gefieder der kurzen Flügel ist flaumig und weich. Zweifelsohne sind diese Knaben Dalmatas lebendiger und liebenswürdiger als die Putten an der zweiten Reliefplatte der Cancellata, aber eine enge Schulverwandtschaft lässt sich nicht verkennen. Sie äussert sich nicht nur in Einzelheiten, in der eigentümlichen Bildung der Nase, in den Fettansätzen über Fuss und Handgelenk, in der Behandlung der leicht stilisierten Haarbüschel, sondern auch in der völlig gleichen Art und Weise, wie sich die beiden Knaben jedesmal gewissenhaft ihrer Aufgabe unterziehen. Dazu kommt in beiden Reliefplatten Dalmatas dieselbe ausserordentlich gewissenhafte Technik, dieselbe völlige Befreiung der Figuren von der lastenden Schwere des Marmors, dasselbe Geschick, die Flächen auszufüllen, ohne doch weit über den Rahmen hinauszugehen.

Das Christkind am Grabmal Roverella in San Clemente in Rom und die Wappenträger am Grabmal Gianelli im Dom von Ancona stehen den Putten aus Dalmatas Werkstätte in der Sixtina zwar vielleicht noch näher als die Guirlandenträger am Paulsgrabe, aber gerade die beiden Reliefplatten im Louvre sind darum für jede stilkritische Studie an der Cancellata der Sixtina von so ganz besonderer Bedeutung, weil hier auch die grossen dekorativen Talente des Giovanni Dalmata und des Mino da Fiesole beieinander erscheinen[2]). Die

[1]) Vgl. Domenico Gnoli, Le opere di Mino da Fiesole im Arch. stor. dell' Arte III (1899) p. 439.
[2]) Wie weit Meister, oder Gehülfen an der Cancellata thätig waren, ist schwer zu entscheiden. Das Rovere-Wappen der Werkstatt Minos geht wohl nicht nur in der Zeichnung auf den Meister



Abb. 87 RELIEFPLATTE VOM GRABMAL PAULS II. VON GIOVANNI DALMATA
Heute im Louvre in Paris

schwere Fruchtguirlande, welche die Putten Dalmatas tragen, erinnert sogleich in der feinen Politur der zierlich gearbeiteten Früchte und Blätter an den mächtigen Kranz, auf welchem in der Sixtina sein Rovere-Wappen ruht. Hier sind dieselben Früchte, die Birnen und Feigen, die Eicheln und Ähren, in derselben meisterhaften Technik ausgeführt, die ihnen auch im Marmor Duft und Frische giebt, und Kranz und Guirlande sind hier wie dort in gleicher Weise vortrefflich in den gegebenen Raum hineinkomponiert. Es kann kein Zweifel sein, an der Cancellata der Sixtina ist die Eckplatte links so sicher ein Werk des Dalmata oder doch seiner Werkstatt, wie das Rovere-Wappen rechts eine Arbeit aus der Werkstätte des Mino da Fiesole. Beide Meister, welche sich schon am Grabmal Pauls II. und am Tabernakel von San Marco zu gemeinsamer Thätigkeit verbunden hatten, haben auch den dekorativen Schmuck der Kapelle Sixtus IV. unter sich und ihre Gehilfen geteilt, und Dalmata, der originellere von beiden, hat es mehr und mehr gelernt, den ihm eigenen gesunden Naturalismus mit der Anmut der Florentinischen Formensprache zu verbinden, während sich Mino weniger entwicklungsfähig zeigt.

Die ornamentalen Reliefplatten der Cancellata

Die beiden Reliefplatten im Louvre, welche man ursprünglich doch in Rom an dem berühmtesten Papstgrabe des ganzen Quattrocento sah, weisen aber nicht nur den figürlichen Schmuck der Cancellata ihren längst vergessenen Autoren wieder zu, sie geben an Mino da Fiesole und an Giovanni Dalmata auch den rein ornamentalen Schmuck der vier übrigen Platten, die herrlichsten dekorativen Skulpturen, welche Rom überhaupt aus dem Quattrocento besitzt. Zwei Fruchtguirlanden werden ja von den Putten am Grabmal Pauls II. getragen, und festliche Fruchtgehänge bekränzen auch die Brüstung der Cancellata; aber im Louvre erscheint die ganze Dekoration nur auf eine Platte zusammengedrängt, die in der Sixtina auf sechs Platten verteilt worden ist. Und von diesen sechs Platten gingen drei aus der Werkstatt des Dalmata und ebenso viele aus der Werkstatt des Mino da Fiesole hervor. Die Technik des Dalmata erkennt man in den Mittelplatten, die des Mino in den Eckplatten rechts und links.

Werkstatt des Giovanni Dalmata Tafel XIII

Wie seine Putten, so hat Dalmata auch seine Fruchtgehänge viel völliger dem Marmor entrissen als Mino; und schon am Papstgrabe in St. Peter zeigte sich, dass der fremdländische Künstler glücklicher und besonnener komponierte als der Florentiner. Wie sehr er die Leere hasste, spricht sich vor allem darin aus, dass er an der Reliefplatte im Louvre noch ein Füllhorn-Ornament zwischen

zurück; das des Dalmata könnte viel eher blosse Werkstattarbeit sein. Das bedeutendste an der Cancellata aber ist der ornamentale Schmuck, der nur von grossen Künstlern gearbeitet sein kann.

Medusenhaupt und Fruchtgehänge einschob und den kurzen, schön geschwungenen Bandschleifen eine ungewöhnliche Breite gab. Die Reliefplatten in der Sixtina zeigen dann, wie unverrückt der Künstler seinen Idealen treu blieb, aber auch, wie sehr sein Formensinn sich verfeinert hat. Die Fruchtbouquets der Guirlande in der Sixtina sind mit derselben unermüdlichen Sorgfalt durchgearbeitet wie im Louvre, aber sie sind nicht mehr so nah aneinander gedrängt und können sich deshalb freier entwickeln. Sie hängen, in ihrer Wirkung durch die Fruchtschnüre an den Seiten noch verstärkt, in schönstem Bogen an zierlichen Ringen hernieder, die mit flatternden Bandschleifen umwunden sind. Ein Schild oder Teller schmücken das eine Mal, ein Medusenhaupt das andere Mal die Mitte, und üppiges Rankenwerk füllt die freie Fläche aus und zieht sich selbst durch die Fruchtguirlande hindurch, jedoch ohne dass jemals ein Motiv das andere störte. Vor allem aber offenbart sich Dalmatas stetig fortschreitende Entwicklung an dem Medusenhaupt. Wie herrlich ist ihm beide Male der todbringende Ausdruck des starr blickenden Auges gelungen, und wie deutlich kündet sich, gegenüber dem herb realistischen Kopf im Louvre, in der Sixtina der abklärende Einfluss der römischen Antike an.



Abb. 88
PFEILER DER CANCELLATA VOM LAIENRAUM AUS GESEHEN

Werkstatt des Mino da Fiesole Tafel XIV

Während sich die Formensprache Dalmatas in ihrer höchsten Entwicklung schon ganz der Hochrenaissance nähert, bleibt der beschauliche Mino bei den Idealen der Frührenaissance stehen. Die beiden Eckplatten seiner Hand sind zwar, wie das eine einheitliche Dekoration verlangte, in der Zeichnung den Mittelplatten Dalmatas fast gleich. Beobachtet man aber Technik und Formengebung genauer, so entdeckt man sehr charakteristische Unterschiede. Minos Relief ist flacher, seine Fruchtkränze, besonders der zur Linken, sind weniger üppig, auch das Rankenwerk ist spärlicher und nicht in so wundervollen Linien geschwungen wie bei Dalmata. Links fehlen die wirkungsvollen Fruchtschnüre überhaupt und sind durch flache Waffenstücke ersetzt, rechts sind die Ranken nicht mehr nach unten durch die Guirlande hin fortgesetzt. So erscheinen beide Male die Flächen nicht völlig ausgefüllt. Und der Bildhauer war sich des Mangels selbst bewusst. Daher brachte er an den Ringen diese schlangenartigen Bandschleifen an[1]), welche er fast typisch wiederholt, um leere Flächen zu füllen. Zieht man die Dekoration der Grabmäler Tornabuoni in S. Maria sopra Minerva in Rom und Salutati im Dom von Fiesole zum Vergleich heran, so wird man hier ganz dieselben Dekorationsmotive, dieselben

[1]) Die Art, die Bandschleifen zu behandeln, ist für Mino und Dalmata besonders charakteristisch. Sie flattern bei Mino lang und haltlos in der Luft, während sie bei Dalmata straff und kurz

Schönheiten und Schwächen finden, wie in den Mittelplatten der Cancellata der Sixtina.

Dekoration an Sockel, Pfeilern und Gebälk der Cancellata

So reich wie die Felder der Brüstung sind auch Sockel, Pilaster, Gebälk und Pfeiler der Cancellata mit Ornamenten jeder Art verziert. Palmetten, mit Eichenlaub umkränzt, laufen am Sockel entlang[1]), und auf den kleinen Pilastern erblickt man zierliche Kandelaber, welche oben in einer Schale ein flackerndes Feuer tragen. Eichelguirlanden schmücken den Fries des Gebälkes, und die Pfeiler mit den korinthischen Kapitälern sind auf allen vier Flächen mit phantastischem Laubwerk verziert, das aus Akanthusblättern, Kandelabern, oder schlanken Vasen in vollkommener Symmetrie emporwächst[2]) [Abb. 88 und 89]. Zweifelsohne ist die Fülle dieser dekorativen Skulpturen von mehr als einer Hand gearbeitet, und man meint sogar, bald ein grösseres, bald ein geringeres Talent unterscheiden zu können. Aber es ist unmöglich, hier mit Sicherheit verschiedene Künstlerhände trennen zu wollen. Finden sich doch dieselben Pilasterfüllungen an zahllosen Denkmälern des Quattrocento in Rom; wissen wir doch, dass in den grossen Werkstätten der Grabmonumente die jüngeren Künstler den älteren gerade bei der plastischen Durchführung all des ornamentalen Schmuckes geholfen haben[3]). Dagegen wird man einen Grundunterschied im dekorativen Gestaltungsvermögen an Cantoria und Cancellata auch jetzt noch zugeben müssen. An der ersteren sind die Ornamente gedrängter, schwerfälliger, konventioneller; an der letzteren ist alles lebensfrisch, schwungvoll und voll zarter Empfindung.



Abb. 89
PFEILER DER CANCELLATA VOM PRESBYTERIUM AUS GESEHEN

angezogen sind. Man vergleiche z. B. die Bandschleifen an den beiden dekorativen Platten rechts und sehe, wie verschieden dort Medusenhaupt und Amphora aufgehängt worden sind.

[1]) Ein ganz ähnliches Palmettenornament umrahmt die Grabschrift des Grafen Hugo von Andeburg in der Badia in Florenz.

[2]) An den beiden Frontseiten entwickelt sich das Ornament der Pfeiler nach rechts und links aus einem Stengel in der Mitte; auf den inneren Flächen ist ein Rankenwerk mit Blumen in regelmässigen Zwischenräumen angebracht, in denen die Gitterstangen einsetzen. Nach dem Presbyterium zu ist das Pilasterornament flacher gearbeitet als an den anderen drei Seiten, und die Basis ist einfach abgeflacht und bildet mit der Rückwand der Cancellata, welche einmal den Kardinälen als Lehne diente, eine gerade Fläche. Für den ganzen ornamentalen Schmuck der Cancellata finden sich die antiken Vorbilder in den Skulpturen des Arcus argentariorum und der Ara pacis Augustae in Rom. Den ersteren sieht man noch heute an Ort und Stelle auf dem alten Forum Boarium neben S. Giorgio in Velabro; über die Ara pacis vergleiche die Studie von E. Petersen in Bollettino dell' Imp. Istituto Archeologico Germ. Vol. IX (1894) p. 171 ff.

[3]) Vgl. Vasari ed. Milanesi III p. 117, im Leben des Mino: Ed aiutando a' maestri che lavoravano allora opere di marmo e sepolture di Cardinali, che andarono in San Pietro di Roma .... fu conosciuto per maestro molto pratico e sufficiente.

Der plastische Schmuck der Sixtinischen Kapelle ist Florentiner Werkstattarbeit

So scheidet sich endlich der plastische Schmuck der Sixtinischen Kapelle in drei Gruppen, welche alle miteinander das Gemeinsame des Florentiner Werkstattcharakters an sich tragen: Giovanni Dalmata und Mino da Fiesole haben sich mit ihrer Schule, wie es scheint, zu ziemlich gleichen Teilen in die Ausführung der Cancellata geteilt; ein dritter Künstler aus derselben Werkstätte hat die Cantoria selbständig ausgeführt und zugleich die sieben Kandelaber gearbeitet, welche in Einzelheiten — die Masken und Sphinxe z. B. sind als Füsse verwandt — direkt auf Minos Zeichnungen weisen. Aus derselben vielbeschäftigten Werkstätte werden dann endlich auch die zwei riesigen Rovere-Wappen stammen, von denen sich das eine hoch über dem Eingang der Kapelle erhalten hat, während man von dem anderen über dem Hochaltar nur noch die Spuren einer mächtigen Eisenverklammerung sieht.

Altar, Thron und Kanzel in der Kapelle

Nur die Marmorbänke an den Wänden, die Schranken und die Sängertribüne haben sich also bis heute, wenn auch verändert und umgestellt, von der Einrichtung der Kapelle erhalten; von dem ursprünglichen Altar und vom Thron dagegen findet sich ebensowenig eine Spur mehr wie von der Kanzel, welche während der Passionszeit regelmässig für die Fastenpredigten benutzt wurde[1]). Der Altar war in Steinen aufgemauert und lehnte sich an die Westwand der Kapelle an. Er war mit Säulchen geschmückt und seine Wände waren bemalt[2]). Thron und Kanzel waren jedenfalls beweglich, wie sie es noch heute sind, und wurden wie Credenza und Faldistorium nur aufgestellt, wenn die Gelegenheit es forderte. Dann wurden auch die Teppiche an den Wänden aufgehängt und am Boden ausgebreitet, und später brachte man auch über Thron und Altar einen Baldachin an[3]). Schon das Konklave nach dem Tode Sixtus IV. ist in der neuen Palastkapelle abgehalten worden, wo man sechsundzwanzig Zellen errichtete, auf jeder Seite dreizehn, vom Eingang bis zur Altarwand hinan[4]). So begreift man, dass steinerne Ambonen, Kanzeln und Ciborien unbedingt in der Kapelle fehlen mussten, und dass sich Sixtus IV.,

[1]) Eine moderne Holzkanzel, welche früher in der Sixtinischen Kapelle benutzt wurde, wird heute in der Paolina bewahrt. Die Kanzel wurde dem Papstthron schräg gegenüber aufgestellt, wie man es auf dem Stiche des Lorenzo Vaccari vom Jahre 1578 sieht. Burchard (ed. Thuasne I p. 122) erwähnt das Pulpito schon in der Weihnachtsnacht des Jahres 1484: Conduxi Illustrissimum D. Franciscum de Aragonia dicturum quintam lectionem de loco suo retro pulpitum, in quo fieri solet sermo in capella.

[2]) So wenigstens möchte Paris de Grassis (Cod. Vat. 5635 p. 61) zu verstehen sein, wenn er von einer „columna quadraturae altaris extra picturas“ spricht. Ebendort (p. 132) heisst es ein andermal: altare adhaeret parieti ut in capella Palatii. Der heutige Altar der Kapelle wurde von Benedikt XIII. gestiftet. Inschrift an der Rückwand des Altars: Benedictus XIII. ord. praedicator. altare hoc erexit et consecravit die XXX. Novembris MDCCXXIV.

[3]) Diarium des Giovanni Francesco Firmano (Cod. Vat. Urb. 638 p. 24) wo es heisst: In vigilia Circumcisionis (1535) Papa venit ad capellam; fecerat enim prius apponi Baldachinum super sedem suam propter aerem qui ipsum offendebat et postmodum dixit quod etiam Alexander VI. utebatur Baldachino eodem modo. Et cum esset ad faldistorium finitis vesperis fuit conclusum quod etiam super altare apponeretur aliud Baldachinum et ita fuit factum.

[4]) Burchardi, Diarium ed. Thuasne I p. 23: In capella majori ab una parte erecte sunt cellule XIII pares, a muro altaris ad murum ostii totum comprehendentes, totidem ab alia parte, ex regulis fortibus, sive trabicellis parvis composite. Die sixtinische Kapelle ist auch in den folgenden Jahrzehnten stets mit in den Bereich der Konklave hineingezogen worden. Im

was die Gliederung und Ausstattung der Kapelle anlangt, mit dem absolut Notwendigen begnügt hat, dem Altar, den steinernen Bänken, dem Sängerchor und der Cancellata. Ja, selbst auf einen steinernen Thronsessel, wie man ihn noch heute im Chor der Oberkirche von Assisi sieht, wie ihn jeder Bischof in der Apsis einer altchristlichen Kirche besass, verzichtete der Papst, und sein Sitz war im Grundriss nur durch eine Stufe vorgesehen, die auf gleicher Höhe mit dem Altarraum lag.

So sieht man in der Kapelle Sixtus IV. die Grundsätze altchristlicher Kirchenausstattung zwar im Prinzip beobachtet, in der Praxis aber wurden daneben die besonderen Bedürfnisse einer päpstlichen Palastkapelle stets im Auge behalten.

stürmischen Konklave vom Jahre 1559 fehlte wenig, und die ganze Kapelle wäre abgebrannt (Diarium Firmani, Cod. Vat. Urb. 638 p. 189).



MITTLERE RELIEFPLATTE UNTER DER CANTORIA

ABSCHNITT IV

BEGINN DER MALEREIEN IN DER KAPELLE SIXTUS IV.



ST. LUKAS, SCHUTZPATRON DER MALER
MINIATUR AUS DEM MISSALE DES DOMENICO DELLA ROVERE IN TURIN

KAPITEL I · DIE DECKEN-DEKORATION

Der Kontrakt vom 27. Oktober 1481

Der Kontrakt, durch welchen sich Cosimo Rosselli, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo und Pietro Perugino am 27. Oktober des Jahres 1481 dem Giovannino de' Dolci verpflichteten, in der neuen grossen Kapelle des Päpstlichen Palastes, vom Altar abwärts, zehn Historien und die Vorhänge darunter mit allem Fleiss, so gut sie es vermöchten, in Farben auszuführen, ist das wichtigste Dokument, welches sich überhaupt aus der ersten Periode der Entstehungsgeschichte der Sixtina-Fresken erhalten hat[1]). Denn dies merkwürdige Aktenstück bezieht sich nicht auf Zukünftiges allein; es lässt zwischen den Zeilen auch das Vergangene lesen. Zunächst zeigt es den Giovannino de' Dolci auf der Höhe seines schaffensreichen Lebens, denn aus dem Tischlermeister und Intarsiator Nikolaus V. ist unter Sixtus IV. der oberste Baukommissarius Sr. Heiligkeit geworden, der vor seinem Namen die Titel „Dominus" und „Vir honorabilis" führt. Dann heisst es weiter über den Lohn der Arbeit und den Termin, bis zu welchem sie vollendet sein sollte: „Und es kamen überein und versprachen die Maler selbst genanntem Herrn Johannes Petri, dem obersten Arbeitsverdinger im Namen Sr. Heiligkeit des Papstes, genannte zehn Historien mit ihren Vorhängen, wie gesagt wurde, zu malen und zu vollenden, von heute ab bis zum fünfzehnten des Monates März des kommenden Jahres, für den Lohn und die Schätzung, nach welcher auch die Historien geschätzt werden sollen, welche genannte Maler in derselben Kapelle schon vollendet haben, bei Strafe von fünfzig Gold-

[1]) Die Entdeckung dieses Dokumentes verdankt die Kunstwissenschaft Domenico Gnoli, der den Kontrakt im Arch. stor. dell' arte (1893) VI p. 128 publiziert hat. Vgl. III. Anhang der Urkunden II, 1.

dukaten für einen jeden unter ihnen, der zuwiderhandeln wird, einer Strafe, die sie sich freiwillig auferlegen, und die sie zuwiderhandelnd auf sich nehmen wollten und wollen; und diese Strafe soll dem Baufonds genannter Kapelle anheimfallen."

Was können wir zunächst aus diesen Sätzen, in denen der Inhalt des ganzen Kontraktes enthalten ist, über noch zu leistende Arbeit und bereits geleistete entnehmen? Müssen wir nicht in den zehn Historien aus dem Alten und Neuen Testament sofort die Summe alles dessen erkennen, was es am 27. Oktober 1481 in der päpstlichen Palastkapelle an Freskomalereien überhaupt noch fertig zu stellen gab? Werden nicht naturgemäss alle noch fehlenden Gemälde in diesen Kontrakt einbegriffen gewesen sein? Wenige Monate später, am 17. Januar 1482, sind die früher vollendeten Gemälde, welche am 27. Oktober noch geschätzt werden sollten, thatsächlich abgeschätzt worden[1]). Es ist hier den vier Malern entsprechend auch nur von vier Historien die Rede, welche nach dem Gutachten des Malers Giovanni Luigi aus Mantua und des Giovannino de' Dolci, jede mit dem Vorhang darunter, 250 Dukaten wert sein sollten. Trotzdem dass in diesem Dokument nur von vier Gemälden der drei Florentiner Ghirlandajo, Rosselli und Botticelli und des Umbriers Perugino die Rede ist, wird man annehmen dürfen, dass die Umbrier damals auch schon die Altarwand ausgemalt hatten. Ja, auch die Decke und der Raum zwischen den Fenstern werden im Herbst des Jahres 1481 bereits mit Farben geschmückt gewesen sein. Ist es doch ein Gesetz der Freskomalerei, dass sie ihre Aufgaben oben an der Wand beginnt und unten vollendet, und so werden auch Ghirlandajo und Botticelli, die einen grossen Teil der Papstbilder gemalt haben, diese eher vollendet haben als die historischen Gemälde darunter. Und würde es der Papst so eilig gehabt haben mit der Vollendung der zehn Fresken, wenn mit ihnen nicht überhaupt das ganze Heiligtum vollendet gewesen wäre? Würde er jedem kontraktbrüchigen Maler mit der ungeheuren Geldstrafe von 50 Dukaten gedroht haben, wenn er nicht vorgehabt hätte, schon die Fastengottesdienste im Frühling 1482 und alle Feiern der stillen Woche in seiner neuen Kapelle zu begehen? Dass man thatsächlich schon zur Weihnachtszeit des Jahres 1481 an die Vollendung der Sixtina dachte und sie mit Unruhe erwartete, beweist der Ausspruch des Jakob von Volterra: „Noch immer ist, wie wir schon oft gesagt haben, die grosse Kapelle nicht vollendet; noch wird sie fortwährend mit Mosaik und Malereien geschmückt"[2]).

Die Abschätzung der ersten vier Historien am 17. Januar 1482

Mag es uns auch wundernehmen, dass die Kapelle erst soviel später, am 15. August 1483, geweiht werden konnte, so wird man doch daran festhalten müssen, dass der Kontrakt vom Oktober 1481 in die zehn historischen Wandgemälde das Wesentliche einbegriff, was von den Sixtinafresken überhaupt noch auszuführen war. Decke und Papstbildnisse und vier Fresken an den Langwänden müssen vollendet gewesen sein wie auch die Altarwand mit ihren zwei Historien. Denn dass von den zehn Wandbildern die Gemälde über dem Hochaltar ausgeschlossen waren, wird im Kontrakt ausdrücklich bemerkt[3]). Viel-

[1]) Vgl. das von Dr. Heinrich Pogatscher gefundene Dokument bei III. Anhang der Urkunden II, 2.
[2]) Muratori XXIII p. 159.
[3]) So wenigstens wird man den Ausdruck „a capite altaris inferius" zu verstehen haben.

leicht hat das Legen des vielbewunderten Mosaikfussbodens, an welchem man Weihnachten 1481 thätig war, vielleicht hat die Aufstellung der marmornen Cancellata, die erst nach Fertigstellung des Opus Alexandrinum erfolgen konnte, die Weihe der Kapelle so lange verzögert. Aber auch die Künstler haben ihren Kontrakt nicht eingehalten. Der Durchgang durch das Rote Meer kann erst nach dem 22. August 1482 begonnen sein, und an der Schlüsselübergabe Peruginos und der Bestrafung der Rotte Korah von Botticelli wurde noch im Dezember 1482 gearbeitet.

Die Frage endlich, welche von den Historien am 27. Oktober 1481 bereits vollendet waren, kann heute nicht mehr entschieden werden. Wenn es aber heisst, dass die fertigen Geschichten von denselben Meistern gemalt wurden, welche auch die zehn noch fehlenden malen sollten, so hatten jedenfalls schon alle vier je ein Fresko ausgeführt. Hatte jeder der drei Florentiner ein Probebild geliefert, hatte Perugino ausser der Altarwand mit dem Beginn der historischen Bilderreihe auch bereits eins der Fresken der Langwände fertiggestellt? Diese Annahme hat die höchste Wahrscheinlichkeit für sich, da ohne allen Zweifel die Umbrier eher in der Sixtina zu malen begannen als die Florentiner, und sie wird durch die Schätzung vom Januar 1482 zum Teil bestätigt. Doch verbietet sich die vollständige Lösung des Problems schon dadurch, dass die Abmachungen vom Oktober 1481, auch was die verpflichteten Personen anlangt, nicht unverletzt geblieben sein können. Luca Signorelli hat keine der damals schon fertigen Historien gemalt. Er ist, wie urkundlich feststeht, noch am 25. August des Jahres 1481 in den grossen Rat seiner Heimatstadt erwählt worden[1]), ein Ehrenamt, welches seine Anwesenheit in Cortona nicht nur für den Augenblick, sondern von Rechtswegen sogar für das ganze nächste Jahr verbürgen sollte. So kann es nicht wundernehmen, dass er im Kontrakt vom 27. Oktober nicht genannt wird, und doch bezeugt noch heute eins der herrlichsten von allen Wandgemälden in der Sixtinischen Kapelle die Gegenwart Signorellis, nachdem ein zweites Fresko von seiner Hand an der Eingangswand zu Grunde gegangen ist. Wie sich später ergeben wird, hat der Meister von Cortona thatsächlich am Ende des Jahres 1482 in der Sixtina gemalt. Seine beiden Fresken gehörten also unter die zehn, die im Oktober 1481 noch zu malen waren, und zwar ist er mit einem derselben wahrscheinlich für Ghirlandajo eingetreten, welcher, wenn er vor 1481 bereits ein Probestück in der Sixtina fertig hatte, später überhaupt nur noch eine einzige, heute zerstörte Historie ausgeführt hat. Der römische Aufenthalt des damals mit Aufträgen überhäuften Lieblingsmalers der Florentiner Bürgerschaft ist ja auch ein auffallend kurzer gewesen. Noch am 31. Mai des Jahres 1481 erhielt er mit seinem Bruder David die Zahlung für ein Abendmahl in San Donato in Polverosa bei Florenz[2]), und am 5. Oktober des folgenden Jahres

Luca Signorelli im Kontrakt v. J. 1481 nicht genannt

[1]) Girolamo Mancini, Notizie sulla chiesa del Calcinaio e sui diritti che vi ha il comune di Cortona, Cortona 1867, Appendice II p. 87: Uffici pubblici sostenuti in Cortona ed altre notizie sopra Luca Signorelli:

1480 agosto 26. Del consiglio generale.
1481 agosto 25. Del consiglio generale.
Vgl. Vischer, Luca Signorelli, Leipzig 1879, p. 338.

[2]) Vgl. Vasari ed. Milanesi III p. 272.

wurde ihm schon die Ausmalung einer Wand im grossen Saal des Palazzo Vecchio übertragen, wobei es ausdrücklich heisst, dass Ghirlandajo bei der Abmachung zugegen war[1]). In demselben Jahre führte er dann auch die Constanza Nucci heim, so dass sein Aufenthalt in Rom nicht länger als etwa bis zum Sommer 1482 gedauert haben kann.

Sein zweites Bild aber hat Signorelli wahrscheinlich für Pietro Perugino gemalt, als dessen Hilfsarbeiter er Ende 1482 und Anfang 1483 in der damals gemalten Schlüsselübergabe erscheint. Treffen diese Vermutungen zu, hatten die drei Florentiner schon jeder eine Historie, hatte Perugino deren schon drei vollendet, so verteilen sich die im Herbst des Jahres 1481 verdungenen zehn Fresken in der Weise auf die vier Maler, dass sich Perugino und Rosselli für je drei Gemälde, Ghirlandajo und Botticelli für je zwei verpflichten mussten. Erwägt man dann, dass die beiden letzteren ausserdem eine Reihe der Papstbildnisse gemalt haben — an denen sich übrigens auch Rosselli beteiligte — so muss der Anteil der drei Florentiner an den Sixtinafresken ursprünglich sehr gleichmässig abgemessen gewesen sein, und nur Perugino hat mehr als die anderen geleistet, weil er früher als seine Genossen in der Kapelle zu arbeiten begann und weil ihm und seiner Schule vielleicht sogar die Ausführung des ganzen historischen Bilderkreises ursprünglich allein übertragen worden war.

Die Gehilfen der Maler in der Sixtina

Da sich der Kontrakt vom Jahre 1481 und die Schätzung der vier ersten Historien vom folgenden Jahre nur auf einen Teil des Freskenschmuckes der Sixtina und zwar auf den kleineren beziehen, so kann es nicht wundernehmen, dass auch nicht alle Maler erwähnt sind. Ist doch in dem Vertrag von der Deckenmalerei und den Papstporträten zwischen den Fenstern mit keinem Wort die Rede. Auch die Schüler der genannten Meister werden wohl im allgemeinen, aber nicht mit Namen aufgeführt; Pier di Cosimo, der Gehilfe Rossellis, Pinturicchio und Rocco Zoppo, die Gehilfen Peruginos, sind uns als solche zunächst nur aus Vasari bekannt. Aber Vasari, welcher allein die Rechte Signorellis in der Sixtina vertreten hat, nennt im Leben des Cosimo Rosselli auch den Abt von San Clemente, Don Bartolomeo oder Pietro della Gatta, unter den Meistern, die Sixtus IV. in seine Palastkapelle berief. Daneben ist die Thätigkeit des Fra Diamante, des Gehilfen Fra Filippos in Prato und Spoleto, in der Sixtina dokumentarisch bezeugt, und endlich können wir noch einen dritten Maler ermitteln, welcher ganz selbständig die allerdings sehr bescheidene Dekoration der Decke der Kapelle ausgeführt hat.

Pier Matteo d'Amelia

Wurde Don Bartolomeo della Gatta schon von Vasari als Gehilfe Peruginos und Signorellis in die Entstehungsgeschichte der Sixtina eingeführt, hat man die Arbeit des Fra Diamante seit kurzem mit einer Reihe der Papstbildnisse verbunden, so ist der Name eines umbrischen Malers, des Pier Matteo d'Amelia, noch niemals in Verbindung mit der Kapelle Sixtus IV. genannt worden. Und doch ist er einer der ersten Maler gewesen, die hier beschäftigt worden sind,

[1]) G. Gaye, Carteggio inedito d'artisti I p. 578: Supradicti operarii ... dederunt et locaverunt .... die 31 mensis Augusti proxime preteriti pro finali conclusione Dominicho Tomasi del Grillandaio, pictori, presenti et recipienti etc faciem sale palatii populi florent. versus doanam ad faciendam et pingendam imaginem Sci. Zenobii et aliarum imaginum pro ornando dicti palatii.

nachdem er vielleicht schon von Sixtus IV. selbst, der von jeher für die Heiligen wie für die Künstler Umbriens eine besondere Vorliebe gezeigt hatte, gelegentlich seines Aufenthaltes in Amelia im Sommer des Jahres 1476 nach Rom berufen worden war[1]). Vasari gedenkt in seinen Lebensbeschreibungen des umbrischen Meisters Pier Matteo Serdenti mit keinem Worte, aber unter den Architekturzeichnungen in den Uffizien hat sich ein merkwürdiges Blatt erhalten [Abb. 92], auf dessen Rückseite Antonio da San Gallo der jüngere (1485—1546) die Bemerkung geschrieben hat, dass diese Zeichnung von der Hand des Pier Matteo d'Amelia für die Kapelle Sixtus IV. gefertigt worden sei. „Aber," fügte er hinzu, „man machte es nicht so; Michelangelo hat sie dann mit Figuren gemalt, wie man in der Ausführung sehen kann"[2]).



Abb. 92 ENTWURF DES PIER MATTEO D'AMELIA FÜR DIE GEWÖLBEDEKORATION DER KAPELLE SIXTUS IV.
Heute in den Uffizien in Florenz

[1]) Eine Inschrift am Palazzo Geraldini in Amelia bewahrte einst die Erinnerung an den Besuch des Pontifex, der hier zwanzig Tage lang auf's friedlichste der Ruhe pflegte und sich die Gastfreundschaft der Geraldini huldreichst gefallen liess: Dies XX placidissime conquievit amenitate hospitii plurimum delectatus. Vgl. Ciaconi, Vitae et res gestae Pontificum III p. 15 in der Additio des Andrea Victorelli.

[2]) Collezione dei disegni di Architettura degli Uffizi n. 711: „per la capella di Sisto di mano di piermatteo d'Amelia; non si fece cosi. La fatta Michelangelo poi a fiure (sic!) come si vede in opera". Dass die Handschrift die des Antonio da San Gallo ist, bezeugte mir der Konservator der Handzeichnungen, Herr Nerino Ferri. Sie gehört zu dem grossen Bestande architektonischer Handzeich-

Zeichnung zur Gewölbedekoration der Kapelle Sixtus IV. in den Uffizien

Ein Blick auf die einfache, mit quattrocentistischer Strenge entworfene Zeichnung wird sofort die Bemerkung San Gallos erläutern. Das Blatt stellt das Spiegelgewölbe der Sixtinischen Kapelle dar. Die Umrisslinien der Zwickel und Lünetten sind in Sepia ausgeführt, die Zwischenräume leicht in Sepia getönt. An den beiden Schmalseiten über Hochaltar und Eingangswand ist in einem Tondo das Roverewappen angedeutet. Die ganze Fläche der ungegliedert fortlaufenden Wölbung endlich ist leicht in himmelblauer Farbe angelegt und flüchtig mit gelben Sternpunkten verziert. Die Zwickel und Lünetten erscheinen ohne jedes Ornament; nur dort, wo die Bogen über dem Fries ansetzen, ist zweimal die Basis mit einem Akanthusblatt verkleidet. Dieser Entwurf für die erste Deckenmalerei blieb nicht, wie San Gallo schreibt, unausgeführt, aber schon die Restauration vom Jahre 1504 mochte die ältere Gewölbedekoration zerstört haben[1]). Sie wurde später durch Michelangelos figürliche Malereien ersetzt. So ist der Irrtum des Florentiner Architekten verzeihlich, der die ältere Malerei wahrscheinlich nie gesehen, wohl aber die Fresken Michelangelos bewundert hatte. Es fiel ihm nicht ein, dass doch auch schon dreissig Jahre vor Michelangelo die Decke auf irgend eine Weise den Wandmalereien angepasst gewesen sein musste. Einfacher aber als durch einen blauen Himmel mit goldenen Sternen kann man sich die Ausmalung des Spiegelgewölbes nicht vorstellen. Wir haben endlich auch einen zwingenden dokumentarischen Beweis für die Ausführung der Zeichnung des Meisters von Amelia an der Decke der Sixtina: Aurelio Brandolini[2]) beginnt seine Verse über die Kapelle damit, dass er den neuen, gestirnten Tempel preist, das heisst also das mit einem blauen, sternenbesäeten Himmel überdeckte Heiligtum.

Damit ist der Beweis erbracht, dass dem Pier Matteo d'Amelia thatsächlich die ganze, allerdings sehr einfache, rein dekorative Malerei der Decke und Bogenlünetten der Sixtina zugefallen ist. Wer aber war dieser unbekannte Maler, der so plötzlich in die Erscheinung tritt und sich schon in den siebenziger Jahren des Quattrocento ein nicht geringes Ansehen erworben haben musste, wenn Sixtus IV. ihn als einen der ersten zur Ausmalung seiner Palastkapelle heranzog? Die nur seine späteren Jahre umfassenden, dann aber verhältnissmässig reichen urkundlichen Nachrichten über den umbrischen Meister, dessen Namen wir bis heute vergebens in den Kunstgeschichtsbüchern suchen, wurden noch niemals zu einem Gesamtbilde zusammengefasst; ob sich von seinen zahlreichen, meist dekorativen Freskomalereien noch Reste in Rom erhalten haben, darnach hat man noch niemals gefragt[3]). Nun wir aber wissen, dass der Maler

nungen, welche die Uffizien von dem jüngeren San Gallo bewahren. Herr C. von Fabriczy hatte die Güte, mich vor einigen Jahren auf diese Zeichnung aufmerksam zu machen.

[1]) Es spricht nicht gerade für die Tüchtigkeit des Giovannino de' Dolci, dass die Kapelle schon so früh verfiel. Der Ausdruck des Paris de Grassis „quum ipsa cappella ruinosa erat et tota conquassata" lässt auf einen schlimmen Zustand schliessen.

[2]) Müntz III p. 135: Hic ubi sydereum consurgit ad aethera templum.

[3]) Wir verdanken bis heute den Forschungen von Eugen Müntz eigentlich alles, was wir über Pier Matteo d'Amelia wissen. Vgl. Arch. stor. dell' Arte (1889) p. 478 -481 und III. Anhang der Urkunden II, 4 und 5.

von Amelia auch in der Sixtina Monate und vielleicht Jahre gearbeitet hat, darf die Beantwortung dieser Frage nicht mehr abgelehnt werden.

Handwerksarbeiten des Pier Matteo d'Amelia

Schon im Jahre 1453 war Pier Matteo in Gemeinschaft mit Benozzo Gozzoli in der Kirche der h. Rosa in Viterbo thätig und malte hier die Gewölbe wahrscheinlich mit ornamentalen Fresken aus[1]). Dann begegnet er uns fast dreissig Jahre später im Jahre 1482 wieder und zwar in Rom, wo er, wie es scheint, auch schon im Jahre 1479 und früher verweilte. In der „Cappella Nuova" des Domes von Orvieto waren nämlich noch immer die Fresken nicht vollendet, welche Fra Angelico im Jahre 1447 begonnen hatte. Schon im Jahre 1479 wandten sich daher die Domvorsteher an Pier Matteo, aber die Akten ihrer Verhandlungen gingen verloren[2]). In den Monaten Juni und Juli 1481 war der Maler von Amelia wirklich in Orvieto, wo er einige Wappen der Dombauhütte gemalt und andere ebenso handwerksmässige Arbeiten ausgeführt hat[3]). In einer Sitzung vom 20. Februar 1482 schlug dann eins der Mitglieder des Domvorstandes vor, den Meister von Amelia, wohnhaft in Rom, so schnell als möglich zur Ausmalung der neuen Kapelle zu berufen und ihn zu veranlassen, als Probe seiner Kunst vorher eine Figur zu malen[4]). Woran die Verhandlungen sich zerschlugen, ist unbekannt; jedenfalls blieb Pier Matteo in Rom, wo wir ihn auch die folgenden Jahre unausgesetzt beschäftigt finden.

Ja, unter Jnnocenz VIII. scheint die Sonne päpstlicher Gunst dem Umbrer heller geleuchtet zu haben als je zuvor. Schon vom Beginn des Jahres 1485 an bis in die letzten Jahre Alexanders VI. hat er im päpstlichen Palast gearbeitet[5]), und bald allein, bald in Gemeinschaft mit Antonazzo Romano Thüren und Bänke, Fahnen und Wappenschilder, Schachteln für die Agnus Dei und Stäbe für die Stabträger Sr. Heiligkeit mit Farben geschmückt. Aber ein Künstler, an den die Orvietaner alles Ernstes dachten, als es galt, das neue Heiligtum des altberühmten Domes mit Fresken zu schmücken, konnte sich seinen Künstlerruhm nicht nur durchs Handwerk erworben haben, und in der That sehen wir ihn auch mit ehrenvolleren Aufträgen betraut. Hatte er unter Sixtus IV. in der Sixtina die Deckendekoration ausgeführt und vielleicht auch einen Teil der Wanddekoration und Gliederung gearbeitet, so sah sich der thätige Mann von Innocenz VIII. mit der Ausschmückung eines grossen Teiles des neuen Palastes

[1]) Luca Ceccotti (Descrizione di nove storie di S. Rosa dipinte da Benozzo Gozzoli nel 1453 con commentario storico) giebt die Notiz aus einer Handschrift vom Jahre 1462 im Kloster der h. Rosa: „Anchora per ornamento della decta ecclesia feron pengere li archi di epsa ecclesia per mano de Mastro de Amelia." Ich citiere nach Ricci, Lorenzo da Viterbo im Arch. stor. dell' arte I p. 65.

[2]) L. Fumi, Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri, Roma 1891, p. 371.

[3]) Fumi druckte a. a. O. p. 396 n. XCI u. XCII die Dokumente ab.

[4]) Fumi p. 396 n. XCIII: Magnificus et generosus miles d. Albertus Megaloctus unus ex numero dictorum civium in dicto numero existens dixit et consuluit super propositione cappelle nove quod mictatur pro magistro Macteo de Ameria Rome, quod veniat quanto citius potest ad pingendum dictam cappellam novam ..... Item quod dictus m. Pier Macteus facere teneatur unam figuram pro mostra sive in alto, sive in quo loco placuerit Cam° et superstantibus ....

[5]) Müntz hat die Dokumente vollständig publiziert im Arch. stor. dell' Arte (1889) II p. 478—481. Vgl. Müntz, Les arts à la cour des Papes Innocent VIII., Alexandre VI., Pie III., Paris 1888, p. 59—60.

der Udienza betraut. Hier hat Pier Matteo die Gemächer vieler Prälaten und eine ganze Reihe von Staatsräumen mit dekorativen Malereien verziert[1]); aber alle seine Fresken gingen gelegentlich der Erweiterung des Petersplatzes im Jahre 1610 mit dem Palaste selbst zu Grunde. Dagegen haben sich im Belvedere, in welchem Meister Pier Matteo ebenso eifrig gearbeitet hat wie im Palast am Petersplatze, noch einige halbzerstörte Fresken erhalten, auf deren Autorschaft der fast verschollene Künstler begründetes Anrecht zu haben scheint. Das Lusthaus Innocenz VIII. im vatikanischen Skulpturenmuseum umfasst heute die Galerie der Statuen und die drei Zimmer der Büsten[2]). Im Jahre 1487 hat Pinturicchio den ganzen ersten Raum mit der Loggia daneben ausgemalt, im Jahre 1492 ist in einem Vertrag mit Pier Matteo von den Malereien die Rede, „welche er im Belvedere und im apostolischen Palast gearbeitet hat und gegenwärtig noch arbeitet"[3]). Diese Arbeiten können nur auf die Decken- und Lünettenfresken in den Zimmern neben der Statuengalerie bezogen werden, wo sich ebenfalls in den Lünetten noch einige, Wappen und Devisen tragende, Putten von der Hand Pinturicchios erhalten haben, der sich allerdings auch in der teilweise erhaltenen Deckendekoration dem Meister von Amelia an Formgefühl und Farbensinn unendlich überlegen zeigt. Pier Matteo hat in diesen beiden Räumen, welche sich an die Statuengalerie anschliessen, gerade das geleistet, was man aus den Rechnungsangaben von ihm erwarten durfte. Langgewandete Engel, welche das Wappen der Cybo tragen, Brustbilder von namenlosen Geistesheroen des Altertums, deren Weisheitssprüche auf den flatternden Bändern längst erloschen sind, das sind die Dekorationselemente der Lünetten; die Wappen und Impresen der Cybo sieht man wiederum grau auf blauem Grunde, wenig kunstvoll in allerhand Rahmenwerk hineingedrängt, an der Decke[4]). Unter Alexander VI. begegnet uns dann der Maler von Amelia noch einmal in Gemeinschaft mit Pinturicchio im Apparta-

Malereien Pier Matteos im Belvedere

[1]) Arch. stor. dell' arte (1889) II p. 480.

[2]) Vgl. Plan und Ansichten des Belvedere bei Michaelis, Statuenhof im Vat. Belvedere (Jahrb. d. Kaiserl. Deutsch. Archäol. Instituts (1890) Bd. V p. 9 p. 46 p. 47 p. 51 u. Falda, Li giardini di Roma, Tav. I.

[3]) Leider besitzen wir über diese Arbeiten keine Rechnungen im einzelnen. Es findet sich aber in einem Vertrag vom 27. Juni 1492 mit Pier Matteo d' Amelia folgender Ausdruck: — illis dumtaxat exceptis quas et que in loco qui dicitur Belvedere et in palatio apostolico supra Audientiam fecistis (sic) et facis ad presens. Arch. stor. dell' arte (1489) II p. 481.

[4]) Im ersten Saal ist die Decke völlig übermalt. In der Mitte schwebt hier das Cybowappen in einem Flammenkranz. Vier länglich gerahmte musizierende Engel, zwei Pfauen mit der Devise „léauté passe tout" machen das Figürliche aus. Von den acht Lünetten sind vier mit dem Cybowappen geschmückt, welches sehr restaurierte langgewandete Engel halten. In den vier anderen sieht man viermal je ein Männerpaar, einen älteren Mann und einen jüngeren zusammen, ohne jedes Charakteristikum. Die Decke ist im zweiten Zimmer ebenfalls übermalt und ähnlich verziert. Etwas besser erhalten sind die Lünetten, von denen nur zwei mit dem Cybowappen ausgeschmückt sind. Die übrigen sechs füllen sechs Einzelfiguren, zum Teil durch Globus und Tafel mit geometrischen Figuren als Gelehrte und Philosophen des Altertums charakterisiert. Das schwer sichtbare Konzert von zehn singenden Männern, alten und jungen, ist sehr zerstört. Alle diese, allerdings sehr übermalten Fresken wurden bis heute von der Kunstforschung völlig übergangen.

mento Borgia[1]); denn hat er die Lünettenfresken im Belvedere gemalt, so sind von seiner Hand auch die Heiligen und Propheten in der Sala del Credo, wo auch in der Dekoration des Spiegelgewölbes dem Meister eine ganz ähnliche Aufgabe gestellt war wie in der Sixtinischen Kapelle, die er hier nur mit reicheren Mitteln gelöst hat.

Besitzen wir von ihm aus den Tagen Sixtus IV. kein anderes Werk als nur die Zeichnung für die Deckenmalerei der Sixtinischen Kapelle? Oder ist Pier Matteo der unbekannte Umbrer gewesen, welcher mit dem Viterbesen den Freskencyklus in Santo Spirito ausgemalt hat? Hier weisen die Einzelfiguren der Propheten — vor allem der leidlich erhaltene Hiob rechts in der linken Saalhälfte — grosse Stilverwandtschaft auf mit den Lünettenbildern im Vatikan; ein untrügliches Urteil aber kann bei der argen Beschädigung der Fresken gerade des umbrischen Meisters und bei der grossen Entfernung, aus welcher man sie studieren muss, nicht gefällt werden.

[1]) Vergl. über die Thätigkeit von Pier Matteo d'Amelia unter Alexander VI., E. Müntz, Les arts à la cour des papes IV p. 178. Am 6. März 1498 schuldete die Päpstliche Kasse dem Pier Matteo 300 Florinen. Um die Schuld zu tilgen, ernannte man ihn damals zum Gouverneur von Fano.



MINIATUR AUS DEM MISSALE DES DOMENICO DELLA ROVERE IN TURIN

ROVERE-WAPPEN AUS DER KAPELLE SIXTUS IV.

KAPITEL II • DIE PAPSTBILDNISSE

Ältere Papstbildnisse

Hatte Sixtus IV. bei dem Ausmalen der Decke seiner Palastkapelle mit Himmelsblau und goldenen Sternen an der bis zur Antike hinaufreichenden Tradition festgehalten, die in Toscana so weit verbreitet war, dass man die gewölbte Decke einer Kirche im Volksmunde einfach „el cielo" nannte[1]), hatte er schon früher, indem er Laienraum und Presbyterium durch eine Cancellata trennte, die der altchristlichen Iconostasis nachgebildet war, bewiesen, wie sehr ihm daran lag, in seinem Heiligtum das Alte zu erneuern, so hielt er sich endlich, wie wir sahen, auch in der Wanddekoration durch ehrwürdige Gesetze gebunden. Die Heiligen- oder Papstbildnisse zwischen den Fenstern, der historische Bilderkreis in der Mitte und endlich die Teppiche darunter, welche auch im Mittelschiff der Basilika zwischen den Säulen aufgehängt wurden, das sind die Elemente, welche von jeher zum Wandschmuck altchristlicher Kirchen dienten. In dieser Weise sah man damals auch noch die Hochwand der Peterskirche mit Malereien geschmückt[2]); so waren die Medaillonporträts der Päpste über den Säulenreihen des Mittelschiffes von S. Paolo gemalt, wie in S. Apollinare in Classe bei Ravenna und in S. Pietro in Grado bei Pisa die Bischöfe. Ja, selbst im Palastflügel Nicolaus V. im Vatikan waren der obere Saal der Päpste und wahrscheinlich auch der untere mit Papstbildnissen geschmückt, die diesen Räumen den Namen gegeben hatten[3]). In voller Figur aber waren eine ganze Reihe von Papstheiligen im Oratorium des h. Nicolaus im lateranischen Palast gemalt, welches Calixt II. (1119—24) mit Wandgemälden ausgeschmückt hatte (zerstört im Jahre 1747). Hier sah man im unteren Halbkreis der Apsiswand zur linken Coelestin, Calixt, Leo, Sylvester, Gelasius, alle fünf die ersten ihres Namens, dargestellt, zur rechten Pascalis I., Anastasius I., Gregor I., Gregor VII. und Alexander II. Alle waren übereinstimmend mit Casula und Pallium über dem faltenreichen

1) So im Kontrakt, welchen Giovanni Tornabuoni am 1. September 1485 mit Domenico Ghirlandajo schloss: Pingere et ornare testudinem dicte cappelle et ut vulgariter dicitur el cielo colore azzurrino. Abgedruckt bei Cavalcaselle und Crowe, Storia della pittura in Italia, Firenze 1896, VII p. 297.

2) Bei Grimaldi ist eine Skizze der Hochwände der Peterskirche in Farben ausgeführt. (Vgl. Cod. Barberinus XXXIV, 50 p. 109.) Nach ihm scheint Ciampini seine beiden Tafeln gestochen zu haben. Vgl. De sacris aedificiis a Constantino magno constructis, Romae 1693, p. 34 u. 35. Tav. X u. XI. Den historischen Bilderkreis liess Papst Formosus (891—896) ausführen; die Papstporträts liess erst Nicolaus III. (1277—1280) anbringen und zwar über jeder Säule ein Rundbild. Vgl. Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome I p. 247—249.

3) Sigismondo de' Conti, Le storie de' suoi tempi II p. 269: ... tectum superioris aulae Pontificum hoc enim nomen habet a Pontificibus in numerum Sanctorum relatis in eo depictis. P. Ehrle hat in der französischen Ausgabe des Appartamento Borgia p. 60 Anm. 1 zuerst auf diese wichtige Bemerkung des Sigismondo hingewiesen.

Chorhemd bekleidet, alle trugen die hohe, runde Mütze mit einem einzigen Goldreifen, alle endlich hielten die Rechte segnend erhoben und in der Linken ein Buch[1]).

Die Papstbildnisse in der Sixtinischen Kapelle

In der Sixtinischen Kapelle sieht man nun zum zweiten Male die Nachfolger Christi in überlebensgrossen Figuren oben an den Wandflächen zwischen den Fenstern erscheinen, ebendort, wo in der alten Peterskirche Apostel und Heilige paarweise angeordnet waren. Eine Galerie so glorreicher Ahnen, die mit dem Eckstein der Kirche, dem grössten Jünger des Herrn, ihren Anfang nahmen, hatte kein Herrscher der Erde aufzuweisen; in diesen Männern hatte ja zuerst der Gedanke der Stellvertretung Christi auf Erden Gestalt gewonnen; und was sie erkämpft und geglaubt und mit dem Martyrium besiegelt hatten, das schien sich in jedem Gottesdienste, in jeder Messe und Vesper als triumphierende Wahrheit in dieser Kapelle zu erneuern.

Ursprünglich waren dreissig Papstmärtyrer in der Sixtina dargestellt, die ganze Reihe der ersten, ausnahmslos heilig gesprochenen Päpste, von Linus beginnend bis auf Marcell I[2]). Der Cyklus nahm einst seinen Anfang über dem Hochaltar; er schliesst noch heute an der Eingangswand. In der Mitte über dem Hochaltar waren wie bei den Lebensbeschreibungen des Platina Christus selbst und Petrus der ehrwürdigen Reihe vorangestellt. Links setzte Linus die Reihe fort, rechts gegenüber Cletus, beide wie Christus und Petrus zwischen den Langwänden der Kapelle und den Fenstern über dem Hochaltar in fingierten Nischen stehend, wie heute noch Eutychian und Cajus Dalmata an der Eingangswand erscheinen. Aber die vier ersten Gestalten dieser Ahnengalerie fielen dem Jüngsten Gericht Michelangelos zum Opfer. Die ganze Papstreihe hat gewaltig durch Übermalung und Abfall der Farben gelitten, und vier Päpste — Fabianus, Sixtus I., Pontianus und Marcellus — wurden fast bis zur Unkenntlichkeit restauriert.

Die Aufgabe an und für sich war reizlos genug und so monoton wie nur eine; denn wem hätte es Freude machen können, in zweiunddreissig nebeneinanderherlaufende Nischen zweiunddreissig Einzelfiguren hineinzuzwängen? Überdies verkörpern alle diese Männer dieselbe Idee, denselben feierlichen Ernst der erhabensten geistlichen Würde auf Erden. So konnten die Künstler es nur an Einzelheiten wagen, in die Eintönigkeit etwas Abwechselung zu bringen. Bald haben sie die Päpste alt, bald jung gebildet, bald bärtig, bald unbärtig, bald gaben sie ihnen ein Buch in die Hände und bald eine Schriftrolle.

Während in St. Peter die ganze Reihe der oberen Päpste barhäuptig erscheint und nur die unteren eine Mitra tragen[3]), während in San Paolo überhaupt erst Constantin (708—715) die Tiara trägt und seine Vorgänger wiederum

[1]) Die Beschreibung ist nach den in Farben ausgeführten Zeichnungen gegeben, welche der Cod. Vat. 5407 bewahrt. Mit diesen Zeichnungen deckt sich Grimaldis Beschreibung nicht in allen Punkten, der auf jeder Seite nur vier Päpste nennt und Calixt I. barhäuptig erscheinen lässt. Vgl. Müntz, Recherches sur l'oeuvre archéologique de Jaques Grimaldi in der Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome I p. 254.

[2]) Den beiden ersten Päpsten, Linus und Cletus, hat schon Schmarsow den richtigen Platz an der Altarwand angewiesen.

[3]) Vgl. Ciampini, De sacris aedificiis Tav. XI.

barhäuptig sind [1]), während dann endlich die Krone der Päpste im Heiligtum Calixt II. nur mit einem einzigen Reifen verziert ist, tragen die Papstmärtyrer in der Sixtina ohne Ausnahme das Triregnum wie der h. Marcus des Melozzo da Forli [Abb. 95]. Und doch hat das eigentümliche Symbol der päpstlichen Würde erst im Anfang des zweiten Jahrtausends bestimmte Gestalt angenommen, denn erst Bonifaz VIII. (1294—1303) hat dem ersten Ring der Tiara einen zweiten hinzugefügt, und erst unter Benedict XII. (1334 1342) ist der dritte Reif für immer eingeführt worden [2]).

Die Gewandung der Päpste

Ebenso sorglos kleideten die Maler der Renaissance die Urahnen des Papstgeschlechtes in die im Quattrocento gebräuchlichen kirchlichen Gewänder. Die meisten sind mit der faltenreichen leinenen Albe bekleidet, unter welcher noch, weit über die Füsse herabfallend, die weisse Falda sichtbar wird; darüber tragen sie die schmale Stola, welche das Cingulum umspannt, und die ganze Gewandung bedeckt der schwer herniederfallende Mantel, welchen über der Brust ein Kleinod zusammenhält, das Razionale. In diesen Gewändern schwebt der Papst auf seinem Tragsessel über der Menge dahin, wenn er kommt und geht; so ist er bekleidet, wenn er dem Gottesdienst als Zuschauer beiwohnt. Daneben tritt er in der Papstserie aber auch im Messgewande auf, dessen mannigfache Bestandteile aufs sorgfältigste wiedergegeben sind. Eng anliegend über den Schultern sieht man den leinenen Amictus, auch Superhumerale genannt, durch das Pallium wie mit einem breiten, weissen Saum begrenzt. Die reichverzierte Casula wird von den Armen aufgehoben, so dass darunter die Dalmatica sichtbar wird, während die Füsse noch durch das weisse Chorhemd bedeckt werden. Auch die edelsteinbesetzten Handschuhe fehlen nicht, und über dem linken Handgelenk trägt jeder Papst sein Manipulum.

Die Inschriften

Die Inschriften, welche man in monumentalen Zügen unter den Nischen erblickt, mag noch Platina, der Geschichtsschreiber der Päpste, verfasst haben [3]). Sie stimmen unter einander nach Form und Inhalt überein; sie nennen den Namen des Papstes, seine Nationalität, die Dauer seiner Regierung, endlich Jahr und Tag seines Martyriums, wie es der Liber Pontificalis überliefert hat, aus welchem auch der stets sich wiederholende Ausdruck stammt: Martyrio coronatur.

An der Evangelienseite links beginnt heute Clemens die Reihe, ihm folgt gegenüber an der Epistelseite rechts Anaklet. Dann setzt wiederum an der Evangelienseite Evarist die Reihe fort; mit Alexander kehrt man auf die Epistel-

[1]) Ungenaue Abbildungen der älteren Päpste bei Garrucci, Storia dell' arte Christiana III Tav. 108—111.

[2]) Vgl. E. Müntz, La tiare pontificale du VIIIe au XVIe siècle in den Mémoires de l'Académie des Inscriptions et de Belles Lettres Tom. XXXVI Ire Partie p. 235 ff.

[3]) Die Zeitangaben, welche sie machen, sind den kurzen Bestimmungen entnommen, welche Platina am Schlusse eines jeden Papstlebens giebt, nur wird noch Tag und Jahr des Martyriums hinzugefügt. Viele dieser Inschriften sind fehlerhaft oder auch zerstört; Regierungsantritt und Todesjahr der meisten älteren Päpste ist ja überhaupt ungewiss. Ein Beispiel der Inschriften ist dieses:

S. ANACLETVS · GRECV · EX · ATH
ENIS · SE · AN · VIIII · M · II · D · X · MAR^{o} ·
CORONATVR · AN · XPI · CXII · M · IIII · D · X ·



Abb. 95 PAPSTPORTRÄT DES MELOZZO DA FORLI IN S. MARCO IN ROM

seite zurück, und so geht der Cyklus weiter, von einem Papst zum anderen, stets von der linken Kapellenwand zur rechten hinübergehend.

Die Maler der Papstbildnisse

Die Frage nach den Meistern dieser Päpste, die, wenn auch Idealgestalten, doch das bewusste Streben nach Individualisierung erkennen lassen, welches der Renaissancekunst eigentümlich ist, wurde vielfach erörtert, aber bis heute niemals vollgültig gelöst. Es ist wahr, die Zeit hat viel zerstört, die Farben sind erneuert worden, und die Höhe ihres Standortes macht ein gründliches Studium der Fresken ohne weiteres fast unmöglich; aber doch lassen sich die Maler der einzelnen Papstbildnisse weit sicherer bestimmen, als es bisher geschah.

Schon Vasari hat als den Urheber wenigstens einiger Päpste den Botticelli genannt[1]); in späteren Beschreibungen der Kapelle wurde die Behauptung ausgesprochen, jeder Maler einer historischen Begebenheit habe auch die beiden zugehörigen Papstbildnisse darüber ausgeführt[2]); dann hat man neuerdings nicht ohne Erfolg eine stilkritische Sichtung der Papstporträte versucht[3]) und an der Hand von Dokumenten vor allem den Fra Diamante unter die Papstmaler eingeführt. Aber wenn auch heute Ghirlandajo, Botticelli und Fra Diamante als Autoren wenigstens des grössten Teiles der Ahnenreihe Sixtus IV. feststehen, so sind die Zuweisungen im einzelnen doch keineswegs immer zutreffend gewesen. Ist doch Cosimo Rosselli überhaupt noch niemals als Papstmaler genannt worden, obwohl es schon an und für sich wahrscheinlich ist, dass er gleichzeitig mit seinen Landsleuten von Florenz nach Rom gegangen war.

Sieht man zunächst von den vier durch Übermalung entstellten Päpsten ab, so lassen sich die fehlenden vierundzwanzig mit aller Sicherheit auf vier Florentiner Meister verteilen, nur wird man zugeben müssen, dass Fra Diamante gelegentlich auch dem Ghirlandajo bei der Ausmalung der Gewänder geholfen hat. Von Fra Diamante selbst haben sich sieben Päpste erhalten, von Ghirlandajo acht, von Botticelli sieben und von Rosselli zwei[4]). Was die übermalten Päpste

[1]) Milanesi III p. 317: Ed alcuni santi Papi, nelle nicchie di sopra alle storie.

[2]) Agostino Taja, Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano, Roma 1750, p. 45. In quanto poi ai ventotto Santi Pontefici nelle loro nicchie . . . . si crede, che ciascheduno dei maestri, che han dipinti i quadri grandi da basso, abbia dipinto quei Santi Papi, che corrispondono di sopra ai siti del proprio lavoro, non si trovando di essi notizia precisa scritta. Vgl. auch Roma antica e moderna, Roma 1765, p. 90.

[3]) Zuerst Schmarsow in Melozzo da Forlì p. 212. Dann hat Ullmann, Sandro Botticelli p. 90—93 die Frage eingehender erörtert, aber keiner von beiden hat den Cosimo Rosselli unter den Papstmalern entdeckt, und ebensowenig ist Fra Diamante zu seinem Rechte gekommen. Auch die Zuweisungen an Botticelli und Ghirlandajo werden im Folgenden vielfach berichtigt werden müssen, was nicht wunder nehmen kann, da keiner der beiden Gelehrten Gelegenheit hatte, die in schwindelnder Höhe gemalten Papstbildnisse aus der Nähe zu untersuchen.

[4]) Die Namen sind folgende:

I. Fra Diamante. Links: Eleutherus, Anicetus, Urbanus, Zepherinus, Antherus. Rechts: Alexander, Telesphorus.

II. Ghirlandajo. Links: Clemens, Iginus. Rechts: Anakletus, Pius, Victor, Felix. Eingangswand: Dalmata, Eutychianus.

III. Botticelli. Links: Evaristus, Cornelius, Stephanus. Rechts: Soter, Voius, Sixtus II. Eingangswand: Marcellinus.

IV. Rosselli. Links: Dionysius. Rechts: Callistus.

anlangt, so lassen sich Marcellus und Sixtus nicht mehr bestimmen, so vollständig sind sie zerstört; dagegen kann man vielleicht noch Fra Diamantes Hand im Fabianus, die des Cosimo Rosselli im Pontianus erkennen.

Fra Diamante

Die Lebensführungen des Schülers Fra Filippos sind wechselvoll genug gewesen, und sein Entwicklungsgang ist unaufgehellt, da wir keine sicheren Werke mehr von ihm besitzen[1]). Geboren im Jahre 1430 in Terranuova im Florentinischen, trat Fra Diamante ganz jung in das Karmeliterkloster in Prato ein. Zweiundzwanzig Jahre alt, begegnet er uns als Gehilfe Fra Filippos bei den Fresken des Domchors in Prato, doch wurde er von seinem Orden im Jahre 1463 plötzlich nach Florenz berufen und dort — wir wissen nicht, aus welchem Grunde — ins Gefängnis geworfen. Obwohl nach kurzer Haft befreit, scheint die erlittene Behandlung ihn doch so tief verletzt zu haben, dass er aus dem Orden trat und das Karmeliterkleid mit dem der Vallombrosaner von S. Giovanni Gualberto vertauschte. Ein Glied dieses Ordens, erscheint er dann im Jahre 1466 als Kaplan von S. Margherita in Prato. Der Begleiter, Freund und Gehilfe Fra Filippos ist Fra Diamante auch in Spoleto gewesen, wo er die Fresken im Domchor fortsetzte, als sein Meister im Jahre 1469 starb. Im folgenden Jahre arbeitete er im Kommunalpalast zu Prato; im Jahre 1472 lebte er im Kloster von S. Pancrazio in Florenz und gehörte der Akademie von S. Luca an; elf Jahre später erscheint er endlich als Prior von S. Pietro di Gello in der Diöcese von Volterra. Im Jahre 1492 hören wir zum letztenmal von Fra Diamante, der damals wieder in Florenz gefangen gehalten wurde. In einem Schreiben vom 2. Januar 1498 wandte sich Manfredo de' Manfredi, der ferraresische Gesandte in Florenz, an seinen Herrn mit der Bitte, für die Befreiung des Gefangenen Schritte zu thun, da besagter Mönch ein ausgezeichneter Maler sei, von dessen Kunst seine Fresken in Rom das glänzendste Zeugnis ablegten[2]). Wo diese Malereien in Rom sich befunden haben, und wann sie ausgeführt wurden, erfahren wir aus einem anderen Dokument. Die Kommunalbibliothek in Poppi im Casentino bewahrt in den Memorien der Vallombrosaner

[1]) Was über Fra Diamantes Leben und Werke bekannt ist findet sich bis heute am zuverlässigsten zusammengefasst bei Cavalcaselle und Crowe, Storia della pittura in Italia, Firenze 1892, V p. 245 ff.

[2]) A. Venturi veröffentlichte den Brief in Arte e Storia, Firenze 30 marzo 1884, p. 101. Manfredo de' Manfredi schreibt hier an Ercole I d'Este unter dem 1. Januar 1498 folgendes: Ill. mo et Ec. mo Sig. mio: Alchuni Citadini homini da bene de qui me hanno astrecto a pregare la Excellentia Vostra che al loro satisfactione la voglia scrivere a questa Excellentissima signoria: in comendazione de uno frate nominato don Diamante che ha incarcerato lo abbate de san salvi, ad fine che sue signorie fazino opera de farlo liberare; a complacentia della Excellentia Vostra: la quale desidera dicta liberatione, per havere informatione dicto Frate essere excellente pictore: per vedersene in roma evidente opera, la qual cosa mi persuado che sucederà facilmente per essere la dimanda honesta, et anche per che questi S[ri] sonno inclinati a fare cosa grata ala Ill. ma s. v. ala quale humilmente me ne ricomando. Que felix ac diu bene valeat. Florentiae, ij[o] Jan: 1489.

›humilis suus Manfredus de Manfredis.‹

(foris) ›Il. mo principi et Ex[mo] Domino
›Domino herculi Estensis, Duci
›Ferrariae et Domino meo Sign.[mo]‹

(Archivio di Stato in Modena. Nähere Angaben fehlen.)

Mönche der Badia von San Fedele die Geschichte eines Prozesses, den Fra Diamante fast ein Jahrzehnt hindurch mit den Mönchen von San Fedele geführt hat[1]). Im Juni des Jahres 1482, so etwa wird hier berichtet, hatte Don Diamante vom Pontifex auf die Güter der Badia von Poppi eine Pension von hundert Dukaten als Lohn für einige Malereien erlangt, welche er in Rom in der Kapelle des Papstes ausgeführt hatte. Die Mönche weigerten sich lange, die Summe zu zahlen, und Don Diamante liess viele Personen des Klosters ins Gefängnis werfen, um den harten Willen der säumigen Zahler zu brechen. Endlich ist es im Herbst des Jahres 1484 unter Innocenz VIII. in Rom selbst zu einem Vergleich gekommen, nach welchem sich der Gläubiger mit einer Summe von sechsunddreissig Dukaten jährlich abfinden liess; aber noch am 9. Juni des Jahres 1490 wurde in der Sakristei des Klosters von San Fedele ein Kapitel sämtlicher Mönche abgehalten, um die Streitigkeiten mit Don Diamante beizulegen und endlich die Klagen abzustellen, die der Maler Sixtus IV. noch immer gegen die Badia erhob[2]).

[1]) Der Fund Milanesis wurde zuerst von Crowe und Cavalcaselle in der Deutschen Ausgabe der Geschichte der Italienischen Malerei benutzt III p. 86. Milanesi selbst druckte in der Vasari-Ausgabe (II p. 641) 1492 statt 1482 und gab über das Dokument selbst keine näheren Angaben. Dank der Güte des hochwürdigen Bibliothekars der Kommunalbibliothek von Poppi, Don Giuseppe Cipriani, kann ich das wichtige Dokument hier vollständig vorlegen, das sich nur in einem Auszug von Ricordanzen erhalten hat, deren Original verloren gegangen ist. Es heisst hier auf Blatt 25 der handschriftlichen Memorien der Mönche von Vallombrosa der Badia von San Fedele, gesammelt vom Abt Don Ignazio Guiducci, in dem chronologischen Register der Äbte der Badia folgendermassen: Anno 1482 — Don Arrigo Abbate per la 2ª volta. Tre volte si trova questo Don Arrigo Cicciaporci essere stato Abate di S. Fedele. Ed in quest anno di giugno un certo Don Diamante, Monaco di Valombrosa, figlio di Feo da Terranova, perchè era valente dipintore, ed aveva in Roma dipinto alcune opere nella Cappella del Papa, impetrò dal Pontefice una pensione di scudi 100 sopra i beni della Badia di Poppi in vigore di quella pensione che avea già il Cardinale Latino Orsini; e per difendersi meglio s'era raccommandato al Sig. Damiano Pucci e Lorenzo suo figlio Gentiluomini fiorentini molto potenti i quali ne avevano presa la difesa. — Dall' altra parte l'Abate Don Arrigo per salvare il suo monastero costitui tre Procuratori, i quali agitassero contro Don Diamante, dei quali il primo fu egli stesso; il 2º Don Benedetto Serragli allora Abate di San Pancrazio; e il 3º Don Filippo Cambiozzi Abate di San Salvi, o piutosto Camarlingo. Ed avuto il Beneplacito dal Generale Don Biagio vendè D. Arrigo uno de' Poderi di Legnaia, per pagare 600 scudi che Gino Capponi avea prestato al Monastero quando si cavò di commenda, e per poter ancora litigare ed agitare contro Don Diamante. In questo mentre il detto D. Diamante fece imprigionare molte persone del Monastero laonde fu necessitato l'Abate D. Arrigo andare a Roma, e dopo ch' ebbe parlato al Pontefice, che era Papa Innocenzo VIIIº ed al Cardinale Nardino da Forli, Protettore della Congregazione di Vallombrosa, convenne, d'accordo con D. Diamante (al quale il Papa voleva si desse la mercede delle sue pitture) di dargli ogni anno scudi 36 di Camera. Ed infine s'accordarono che pigliasse l'assegnamento di tali danari sopra uno dei Poderi che la Badia aveva in Legnaia, allora tenuto da Lorenzo Ferretti. (Estratto di Ricordanze pag. 59.) Dass dieser Vergleich im Spätsommer oder Herbst des Jahres 1484 zu stande kam, ergiebt sich aus der Beteiligung des Stefano Nardini, der schon im Oktober 1484 starb. Andererseits war Cardinal Cybo erst am 29. August desselben Jahres als Innocenz VIII. aus dem Konklave hervorgegangen.

[2]) Ich fand das Dokument, welches diesen Umstand erhärtet, im Archivio Centrale zu Florenz. Auch Milanesi muss es nach den Angaben Crowes und Cavalcaselles gekannt haben, hat es aber selbst in seiner späteren Vasari-Ausgabe nicht mehr benutzt. Ich gebe hier das Dokument, welches weiter kein Interesse bietet, als dass es die Thatsache der auch im Jahre 1490 noch

Die sieben oder acht Papstfiguren, die sich bis heute allein noch von den Werken Fra Diamantes in Rom erhalten haben, stehen nun nicht entfernt in einem Verhältnis zu der hohen Pension von hundert Dukaten, die Sixtus seinem Maler ausgesetzt hatte. Auch wenn wir sehen, dass sich Ghirlandajo gelegentlich von dem Schüler Fra Filippos bei der Ausmalung seiner Papstgewänder helfen liess, auch wenn wir annehmen, dass dieser noch einen oder zwei der zerstörten Päpste gemalt hat, immer scheint die Belohnung des allerdings oft sinnlos freigebigen Papstes viel zu hoch gegriffen. Da ergiebt sich die Annahme fast von selbst, dass Fra Diamante allein oder mit anderen auch die Bogenlünetten ausgemalt hat, alle die geräumigen Flächen, auf welchen wir heute die Vorfahren Christi von Michelangelo erblicken. Ob diese Malereien figürliche waren oder nur dekorativer Art, ist heute nicht mehr zu entscheiden, da sich von ihnen keine Erinnerung irgend welcher Art erhalten hat.

Beginn der Thätigkeit Fra Diamantes in der Sixtina

Der Beginn der Thätigkeit des Mönches von Vallombrosa in der Sixtina darf vielleicht früher angesetzt werden als der seiner Landsleute, wenn im Kontrakt vom 27. Oktober 1481 schon alle Papstporträte vollendet erscheinen, und wenn er schon im Juni 1482 vom Papst die Anweisung auf die Badia von San Fedele di Poppi erhielt. Er wird seine Arbeiten gleichzeitig mit Pier Matteo d'Amelia und mit Perugino begonnen haben, der im Oktober 1481 schon so viel mehr vollendet hatte als die Florentiner. Jedenfalls aber wurde er früher entlassen als alle anderen; und wenn auch die Summe bedeutend war, die ihm

immer nicht erledigten Differenzen zwischen Fra Diamante und der Badia von San Fedele beweist, im Auszug wieder. Arch. Puppiense Tom. IV n. 230 p. 382: In Dei nomine amen. Anno domini ab ipsius salutifera incarnatione Millesimo quadringentesimo nonagesimo indictione octava tempore pontificatus Sanctissimi in Christo patris et domini domini Innocentii divina providentia pape octavi e die nona mensis iunii actum puppii partium casentini districtus Florentie in sacristia monasterii Sancti Fidelis de puppio ordinis et de congregatione Sancte Marie Vallisumbrose Presentibus testibus ad infrascripta omnia et singula vocatis habitis et rogatis videlicet gerio olim marci gerii et taddea olim redolphi ormanni ambobus de puppio et aliis.

Convocatis ad capitulum omnibus et singulis monachis capituli et conventus dicti monasterii Sancti Fidelis de puppio ordinis et de congregatione Sancte Marie Vallisumbrose aretine diocesis pro negociis dicti monasterii capituli et conventus utiliter peragentis de mandato venerabilis patris domini Filippi Francisci cambrozi de Florentia dignissimi abbatis dicti monasterii capituli et conventus ad sonum campanelle ut moris est .... Es folgt dann nach langen Formalitäten dieser Passus: Item ad componendum paciscendum et transigendum cum domino Diamante fei de terra nova monaco antedicti ordinis de et super omnibus negotiis et iuribus et rebus et actionibus et querelis que et quas dictus dominus Diamante petere et exigere seu etiam movere posset vel in futuro poterit et seu etiam presentialiter movet contra dictum monasterium capitulum et conventum quacunque ratione jure modo vel causa pactaque et promissiones et concordias et compositiones quascumque cum eodem Domino Diamante promictendum et conveniendum nec non ad compromittendum in quemcunque probum virum unum vel plures arbitrum vel arbitros et arbitratores seu amicabiles compositores pro premissis terminandis eligendum de alto et basso se submictendum et consternendum que hii arbitratores seu amicabiles compositores summarie et de plano ac sine strepitu ac figura iudicii Jurisordine servato et non servato possint prout sibi placuerit omnia et singula predicta cum suis dependentiis et annexis decidere et examinare et terminare et diffinire arbitrando laudando ordinando transigendo disponendo vel alias quomodolibet faciendo ut sibi videbitur expedire inter ipsum dominum Diamantem et dictum monasterium capitulum et conventum et compromissa sub pena iuramento vallandum Es folgen Formalitäten.

Papst Sixtus als eine allerdings recht unsichere Belohnung bestimmte, so ist der Grund seiner Abfertigung doch wohl darin zu suchen, dass neben Botticelli und Ghirlandajo sein Talent zu schwach erschien. Wie der Umbrer Pier Matteo so verschwindet auch der Toskaner Fra Diamante sehr schnell aus der Geschichte der Sixtinischen Kapelle, und schon Vasari wusste nichts mehr davon, dass beide hier gearbeitet hatten; wie hätten sich spätere Geschlechter ihrer erinnern sollen?

* * *

Persönlichkeiten der dargestellten Päpste

Als geschichtliche Persönlichkeiten haben die dreissig ersten Heiligen-Päpste, deren Regierungsjahre noch vor die Anerkennung des Christentums als Staatsreligion fallen, kaum irgend welche Bedeutung gehabt. Wir wissen meistens von ihren äusseren Lebensumständen ebensowenig Gewisses wie von ihrem Charakter und besitzen von keinem einzigen mehr ein Porträtbild. Fehlt doch überdies jeder innere Zusammenhang in dieser Reihe gleichartiger Einzelgestalten, in dieser gemalten Galerie von Statuen, deren jede nur dieselbe höchste geistliche, überdies durch das Martyrium geheiligte Würde auf Erden repräsentiert. Sie waren alle Päpste, waren alle Märtyrer und wurden als solche heilig gesprochen. Das ist das ganze Thema gewesen, welches man den Künstlern an die Hand gab, als sie an die Arbeit gingen. Da brauchten die Inschriften nur der Zeitfolge nach auf die Basen und Nischen angebracht zu werden, denn jeder Name passte für jeden Papst. Bei der Musterung einer solchen Reihe unindividueller Einzelgestalten wird sich das Auge zunächst wenig befriedigt, die Phantasie wenig angeregt fühlen; ja, das Studium dieser achtundzwanzig Tiaraträger, die sich noch bis heute erhalten haben, gewinnt überhaupt nur unter dem Gesichtspunkte einigen Reiz, dass man sich bemüht, sie gruppenweise an einzelne Künstlernamen zu verteilen. Das inhaltliche Interesse, welches allen fehlt, das künstlerische, welches wir bei den meisten vermissen, wird nur durch die Aufgaben, welche sich die Stilkritik stellt, einigermassen ersetzt. So wird man ohne weiteres in der Beschreibung der Papstreihe die historische Folge fallen lassen und vielmehr die ehrwürdigen Vorgänger Sixtus IV. nach ihren Meistern in Gruppen zusammenfassen. Ist aber erst diese Aufgabe einmal gelungen, so stellt sich die andere Frage von selbst, wer hat von diesen Meistern den monotonen Stoff am glücklichsten behandelt und das schwierige Problem am glänzendsten gelöst?

Die Papstbildnisse des Fra Diamante

Der Name des Fra Diamante, welcher noch mit Botticelli zusammen in der Werkstätte Fra Filippos gearbeitet hatte, obwohl er siebzehn Jahre älter war, bezeichnet in der Kunst des Quattrocento keinen Fortschritt. Als Schüler des liebenswürdigen Florentiner Meisters, dessen Farbensinn er sich aneignete, ohne jemals die schlichte und rührende Innigkeit seiner Ausdrucksweise zu erreichen, wird der Mönch von Vallombrosa stets am treffendsten charakterisiert werden. Er hat in der Sixtina links die Päpste Anicetus, Eleutherus, Zepherinus, Urbanus und Antherus, rechts Alexander und Telesphorus gemalt, und zwar links die fünf Figuren in fortlaufender Reihe nebeneinander, wie rechts die zwei.

Papst Anicetus Tafel XVII

Anicetus beginnt die Reihe an der linken Hochwand als fünfter Papst vom Altar her gerechnet. Er trägt einen langen, grauen, in der Mitte geteilten

Vollbart, dessen dichte Haare fein gestrichelt sind. Auch das blasse Gesicht ist mit feiner Strichelung überdeckt; die weissen Augenbrauen sind ebenso behandelt. Nase, Mund und Augen sind aufs sauberste gezeichnet, und hier wie an den Fingern sind die feinen Umrisslinien einfach stehen geblieben. Der Papst ist ganz in den gelben, mit goldenem Eichenlaub verzierten Mantel gehüllt, dessen breiten, grünen Saum vergoldete, zum Teil schon abgefallene Stuckornamente bedecken. Unter der seidenen Falda blicken die Spitzen der roten Schuhe hervor. Der Ausdruck des bärtigen Kopfes ist milde und andächtig, die Haltung nicht ohne Würde, aber unsicher, die schroff herabfallenden Schultern geben der Gestalt einen Zug von Hinfälligkeit, und das in zahlreichen Falten aufgeraffte Pluviale erweckt den Eindruck, der Maler habe in der schmalen Nische für sein Bild nicht Platz genug gehabt.

Papst Eleutherus Tafel XVII

Eleutherus erscheint älter, aber er ist unbärtig. Bei ihm wird die Andacht durch einen Zug von Missmut getrübt. Auch sein Gesicht ist mit feinen Strichelungen übersäet, die besonders für die Bildung der Augenbrauen charakteristisch sind. Die Hände mit den kurzen Fingern stecken diesmal in Handschuhen, welche einen Bestandteil der Pontifikalkleidung bilden. Auf dem dunkelgrünen Messgewand sind die Schattierungen in mattblauen Lichtern ausgeführt; nicht nur die Sterne und Punkte, sondern auch die Säume sind in Stucco gearbeitet. Die etwas gedrungene Erscheinung des Papstes ist diesmal vorzüglich in die Nische hineinkomponiert, und die Faltengebung des weiten Messgewandes ist einfach und glücklich ohne alle kleinlichen Motive ausgeführt.

Papst Zepherinus

Zepherinus [Abb. 96] ist der jugendlichste unter allen Päpsten und der, in welchem sich Fra Filippos Einfluss am deutlichsten kund giebt, obwohl das Gesicht von Restaurationen nicht unberührt geblieben ist. Er hebt den violetten, grüngefütterten Mantel mit der Linken empor und hält in der Rechten eine Schriftrolle mit phantastischen Buchstaben. Am breiten, gelben Saum und an der Tiara sind noch Stuckornamente sichtbar; sonst hat diese Figur vor allem in den Farben stark gelitten. Der Wurf des Mantels erinnert an Anicetus. In Gesichtsausdruck und Haltung des Papstes beobachtet man eine gewisse Starrheit.

Papst Urbanus Tafel XXI

Urbanus ist wiederum dem Zepherinus am nächsten verwandt; er erinnert aber im Wurf seines Mantels auch an den Telesphorus der rechten Kapellenwand. Das Gesicht ist mit einer fremden Farbenschicht überzogen, doch erkennt man noch deutlich die feine Strichelung des Bartes und der Brauen, die wir schon bei Anicetus beobachteten. Auch die lange, schmale, vorne ein wenig übergebogene Nase ist für Fra Diamante charakteristisch; sie ist fast allen seinen Päpsten eigentümlich. Urbanus, ein ähnlicher Typus wie der h. Joseph im Presepe im Dom von Spoleto, trägt über dem Chorhemd einen weissen Mantel, mit goldenem Granatblumenmuster und einem breiten, roten Saum verziert, auf dem man in blauen Medaillons den goldenen, zum Teil in Stuckwerk ausgeführten Eichbaum der Rovere erblickt. Auch ihm sind Nägel und Finger wie dem Anicet mit feinen Sepialinien umzogen, und wie dieser verrät er in seiner Haltung eine gewisse Befangenheit.

Papst Antherus

Antherus endlich ist gänzlich mit einer trüben Farbe überpinselt worden, so dass vor allem auch das Gesicht sein ursprüngliches Aussehen verloren hat.

Doch verrät er seine Abstammung noch in Einzelheiten, wie in der Zeichnung der Augen, des festgeschlossenen, leicht geschwungenen Mundes, der feinen Brauen. Er trägt über der grünen Dalmatica die violette Casula mit breitem, blauen Streifen vor der Brust, einen roten Manipulus über dem linken Handgelenk und ein grünes Buch. Man sieht, so genau es die Künstler mit der Wiedergabe der mannigfachen Bestandteile der päpstlichen Kleidung nahmen, so wenig haben sie sich an die liturgischen Farben — weiss, rot, grün, schwarz und später auch violett — gehalten, so wenig haben sie die Regel beobachtet, dass jedesmal in den Pontificalgewändern des Papstes eine Grundfarbe vorherrscht, welcher selbst Kissen und Behang des Thrones angepasst zu werden pflegen.



Abb. 96 S. ZEPHERINUS VON FRA DIAMANTE

Die Päpste Alexander und Telesphorus

Gegenüber an der Epistelseite hat Fra Diamante den zweiten und den dritten Papst, vom Altar her gerechnet, gemalt: Alexander und Telesphorus. Alexander [Abb. 97] trägt über der blauen, mit goldenen Sternen verzierten Dalmatica die gelbe Casula mit grünem Brustschilde und breitem, grünem Streifen in der Mitte, der bis auf den Saum herniederfällt. Stuckverzierungen und Goldmalerei haben sich noch hie und da erhalten; sie waren aber schon ursprünglich viel sparsamer angebracht als z. B. bei Eleutherus und Anicet. Die feinen Strichelungen, mit denen das Gesicht gleichsam modelliert ist, sind für Fra Diamante besonders charakteristisch. Alexander ist der Zwillingsbruder des Eleutherus, dem er nicht nur im Gesicht, sondern auch in der gedrungenen Gestalt, in der ruhigen, würdigen Haltung vollständig gleicht. Telesphorus verrät in Gesicht und Haltung dieselbe Hinfälligkeit des Alters wie schon Anicet. Er trägt über der Albe den violetten, blau gefütterten Mantel, den ein breiter, grüner Saum umfasst. Vergoldung und Stuckornamente sind ebenso massvoll verwandt wie bei Papst Alexander; die Farben haben hier mehr gelitten als dort. Besonders bezeichnend für Fra Diamante sind endlich wiederum die Hände, deren Finger und Nägel mit feinen Sepialinien umzogen sind.

Kunstcharakter des Fra Diamante

Wie sich schon durch die technische Ausführung im einzelnen und durch die Farbenwahl diese sieben Päpste als Brüder zu erkennen geben, so verraten sie auch durch ihren geistigen Gehalt die Abstammung von einem Vater. Sie sind alle dieselben liebenswürdig ruhigen, aber arg empfindungsarmen Wesen, die vom Hauch des Lebens kaum berührt ein Traumdasein zu führen scheinen. Nicht ein einziger unter ihnen bringt eine augenblickliche Stimmung, irgend einen Affekt oder eine Empfindung zum Ausdruck. Gelassen stehen sie da mit ihren Büchern oder Schriftrollen in der Hand, und höchstens geben Alexander und Eleutherus eine leise Beziehung zur Welt und zu den Menschen kund, wenn der eine die Rechte segnend erhoben hat und der andere mit dem Zeigefinger auf den emporgehaltenen Codex deutet. Diese weltentrückte Ruhe konnte Fra Diamante als Erbteil seines Lehrers betrachten, mit dessen Freskencyklen in Prato und Spoleto die Papstbilder der Sixtina sonst wenig Vergleichungspunkte bieten, weil Fra Filippo noch überall die Zeichnung selbst ausgeführt hat. Die Vorliebe für Stuckverzierungen — „die höchste Häresie in unserer Kunst“, wie Vasari sich einmal ausdrückt — ist für Fra Diamante besonders bezeichnend; er hat in Stuckverzierungen schon in Prato Überreichliches geleistet, und darin hat es ihm auch in der Sixtina kein anderer Meister gleichgethan. Wenn sich auch kein sicher beglaubigtes Tafelbild von Fra Diamante erhalten hat, so geben doch heute die Papstbildnisse in der Sixtina das untrüglichste Zeugnis vom Kunstcharakter und von den Fähigkeiten eines Mannes, den seine Zeitgenossen als einen ausgezeichneten Künstler gepriesen haben, ein Lob, welches uns heute, auch wenn wir die Verstümmelung seines Malerwerkes in Anschlag bringen, übertrieben erscheinen will.



Abb. 97 PAPST ALEXANDER VON FRA DIAMANTE

* * *

Die Papstbildnisse Ghirlandajos

Das grosse Abendmahl im Refektorium von Ognissanti, welches die Jahreszahl 1480 trägt, ist wahrscheinlich die letzte Arbeit gewesen, die Domenico Ghirlandajo in Florenz ausgeführt hat, bevor er zum zweitenmal nach Rom ging. Hatte er doch schon im Herbst des folgenden Jahres in der Sixtina eines



Abb. 98 PAPST ANAKLET VON DOMENICO GHIRLANDAJO

der Historienbilder und alle seine Päpste vollendet. Es haben sich von ihm mehr als von den übrigen, nicht weniger als acht erhalten, und sie sind rechts und links an den Langwänden und an der Eingangswand der Kapelle zerstreut. Die Aufgabe, welche dem berühmtesten der Florentiner Meister mit diesen Papstporträten zugefallen war, unterschied sich nicht wesentlich von seinen älteren Malereien in der neuen Bibliothek. Nur hatte der Meister hier dem Bruder und Schüler die einförmige Ausmalung der Einzelfiguren überlassen, während er in der Sixtina selbst den Pinsel geführt hat. Man muss es bekennen, Ghirlandajo sowohl wie Botticelli haben mit einer Art von Heroismus ihre Tiaraträger gemalt; der erstere, ohne jemals den männlichen Ernst und die kraftvolle Schönheit seiner Kunst herabzuwürdigen, der zweite, indem er selbst noch einem solchen Stoff eigentümliche Reize abzugewinnen versuchte. Und doch lassen uns diese Papstbilder niemals den Zwang vergessen, der die Gestaltungskraft so reich begabter Künstler in Fesseln legen musste. Erst in den grossen Historien konnte ihr Genius frei seine Schwingen entfalten.

Übrigens hat Ghirlandajo seine Phantasie nicht allzusehr bemüht, als er einen Pontifex so ernst und ehrfurchtgebietend wie den anderen in die Nischen hineinkomponierte. Will man in den verwitterten, von Lebensstürmen und Gedankenarbeit durchfurchten Zügen dieser Greise überhaupt eine augenblickliche Stimmung erkennen, so scheint es der Ingrimm zu sein, den Ghirlandajo kaum beherrschen konnte, als er immer wieder Männer desselben Alters, Träger desselben Gedankens in denselben hohenpriesterlichen Gewändern, in derselben statuarischen Gebundenheit in die leeren Nischen setzen musste. Buch oder Schriftrolle, Casula oder Pluviale sind ja die einzigen Elemente gewesen, mit denen man in sparsamem Wechsel schalten konnte. Ghirlandajo aber zog den Mantel dem Messgewande vor, weil er ihm reichere Gelegenheit zur Entwicklung grossartiger Faltenmotive bot.

Mit Anaklet [Abb. 98] an der rechten Langwand der Kapelle, dem Altar zunächst, mag Ghirlandajo sein Werk begonnen haben. Dieser Papst und gegen- Papst Anaklet



Abb. 99 • PAPST CLEMENS ROMANUS • VON DOMENICO GHIRLANDAJO

über Clemens Romanus verraten vor allem in der Faltengebung den vornehmen Wurf und die gediegene Pracht, die dem Lieblingsmaler der Florentiner Geschlechter eigentümlich sind. Anaklet erscheint uns noch heute als ein Urbild männlicher Kraft und Würde, obwohl die Zeit ihm übel mitgespielt hat. Die Farben von Gesicht und Gewandung sind stark verblasst, das Grün des Mantels, den ein breiter, roter Saum umfasst, ist sehr stark nachgedunkelt und nur spärlich mit Goldauftrag verziert. Die knochigen Hände, welche eine Schriftrolle mit phantastischen Lettern halten, sind plastisch modelliert und nicht gezeichnet wie die Hände Botticellis und Fra Diamantes. Der Kopf ist besonders charakteristisch. Scharfblickende Augen unter den weissen, buschigen Brauen, ein festgeschlossener, energischer Mund, den ein voller, grauer Bart umrahmt, bestimmen den fast herausfordernden Ausdruck dieser Züge. Die ganze mächtige Gestalt ist aus einem Guss, durchweg eigenhändige Arbeit Ghirlandajos, der sich schon hier der tiefen und gesättigten Farben bedient, die ihn sofort von den all zu blau gefärbten Bildern Fra Diamantes unterscheiden.

Papst Pius
Tafel XVIII

Pius, der vierte Papst der rechten Langwand, hat einen Vollbart wie Anaklet und blickt so grimmig ernst wie dieser. Er trägt über der heroischen Gestalt einen schlicht herabfallenden, gelben Mantel, der mit Stucksäumen verziert ist. Das ganze Bild ist schwerfällig; Kopf sowohl wie Hände und Gewand sind nicht von der sorgsamen Durchführung wie bei Anaklet, und man frägt, ob nicht ein Schüler Ghirlandajos die Zeichnung des Meisters in Farben ausgeführt hat.

Papst Victor
Tafel XVIII

Dagegen ist Papst Victor wiederum eine der trefflichsten Leistungen des Meisters selbst. Nur der untere Teil der Figur, von den Händen ab, ist durch spätere Übermalung zerstört worden. Hier sind auch die Farben besonders schön komponiert: der violette Mantel mit den gelben Ornamenten, die tiefrote Stola mit dem gleichfarbigen Buch. Der Goldauftrag ist gering, das Stuckwerk fehlt ganz, die knochigen Hände sind gut modelliert. Am besten



Abb. 100 PAPST IGINUS VON DOMENICO GHIRLANDAJO



Abb. 101 PAPST DALMATA VON DOMENICO GHIRLANDAJO

erhalten, weil am besten gemalt, ist der bartlose Kopf des Papstes, dem Festigkeit und Treue auf der Stirn geschrieben stehen, wie dem San Marco von Donatello in Florenz.

Papst Felix
Tafel XXI

Papst Felix ist ein schwächeres Abbild des h. Victor, wie Pius eine Nachahmung des Anaklet. Er ist der letzte Papst an dieser Langwand, bartlos wie Victor und wie dieser mit einem faltenreichen Pluviale über der Albe bekleidet. Der dunkelviolette Mantel ist mit Goldornamenten geschmückt wie der breite Ornamentstreifen, und an der Tiara und am Buchdeckel entdeckt man noch einige Stuckverzierungen. Die nicht behandschuhten Hände sind steifer und lebloser als die ausdrucksvollen Hände von Victor und Anaklet, und ebensowenig thut es der Kopf des Felix dem von S. Victor an plastischer Modellierung und Lebendigkeit des Ausdrucks gleich. So darf man auch an diesem Papstbilde die Teilnahme einer Schülerhand vermuten.

Papst Clemens

Clemens Romanus beginnt [Abb. 99] die Papstreihe an der linken Hochwand der Kapelle, dem Anaklet gerade gegenüber. Wie dieser scheint er ganz eine eigenhändige Arbeit Ghirlandajos zu sein. Er ist eine der grossartigsten Erscheinungen unter den Papstbildern des Meisters. Schon der Umstand, dass er allein von ihnen allen, das Auge gesenkt, in einem Buche liest, lässt seine Geisteskräfte konzentriert erscheinen und giebt seinem Wesen den in sich geschlossenen Charakter, der ihn von jeder Beziehung zur Aussenwelt befreit. Dann ist die Haltung so einfach und ruhig, der Faltenwurf so breit und vornehm, die Komposition der gesättigten Farben — violett, gelb und grün — so wohlthuend für das Auge, dass selbst Botticellis jugendlicher Evarist daneben steif und unbedeutend erscheint. Der violette Mantel ist mit einem Granatblumenmuster geschmückt, gelb gefüttert und mit breiter, grüner Borte besetzt. Nur an der Tiara und an der Einfassung des Razionale werden noch einige Stuckknöpfe zwischen spärlichen Goldverzierungen sichtbar.

Papst Iginus

Wirkt Papst Clemens so nachdrücklich auf den Beschauer durch die monumentale Würde seiner ganzen Erscheinung, so besitzt Iginus [Abb. 100], der

vierte Papst an derselben Seite, den lebendigsten aller Köpfe. Das durchfurchte Gesicht des scharf zur Seite blickenden Graubartes ist wie aus Erz geformt. Wie er den Mund geöffnet hat und die Rechte beteuernd auf die Brust legt, scheint er die Glaubenssätze bekräftigen zu wollen, die in phantastischen Lettern auf der Schriftrolle stehen, welche die Linke emporhält. Gesicht und Hände verraten eine so enge, geistige Beziehung zu einander, dass zweifelsohne die Zeichnung der ganzen Gestalt von einer Hand, von der Ghirlandajos, herrührt. Aber nur die Ausführung des Kopfes stammt von ihm allein, ja, was diesen anlangt, so lässt sich in der liebevollen Durchführung jedes Details von den übrigen Graubärten ihm auch nicht ein einziger an die Seite stellen. Die Ausmalung der Gewandung dagegen hat Ghirlandajo dem Fra Diamante überlassen, der sich zwar in den Umrisslinien an die Vorlage gebunden sah, in der Wahl der Farben aber und in der Freude an Stuckverzierungen seinem eigenen Geschmack gefolgt ist. So erscheint hier statt der tiefen Gewandfarben Ghirlandajos auf einmal das zarte Hellblau des Schülers von Fra Filippo, statt der wohlerwogenen Farbenkomposition des Meisters sieht man bei dem Gehilfen unter der hellblauen Casula eine grüne Dalmatica, und die ganze Gewandung ist mit Stuck-Sternen so übersät wie der Mantel von Fra Diamantes Anicet gleich daneben.



Abb. 102 PAPST EVARISTUS VON BOTTICELLI

Papst Dalmata

Dalmata und Eutychianus fassen die Eingangswand ein, der erstere in vollem Messornat, der letztere im Mantel über dem weissen Chorhemd. Dalmata [Abb. 101] trägt eine faltenreiche, gelbe Casula mit einem grünen Streifen in der Mitte, die auch die Dalmatica bedeckt. Nur geringe Goldverzierungen und wenige Stuckornamente haben sich erhalten. Der Faltenwurf ist wenig lebendig, und der jugendliche Kopf des graubärtigen Mannes nicht so ausdrucksvoll wie sonst die Köpfe Ghirlandajos. So wird man mit Recht auch an diesem Papstbilde die Mitarbeit von Schülerhänden vermuten dürfen.

Papst Eutychianus

Trägt Eutychianus einen purpurroten Mantel, weil er nach dem Liber Pontificalis bestimmt hatte, die Märtyrer in purpurnen Gewändern zu be-

graben[1])? Jedenfalls ist das Bild nicht mehr intakt, obwohl es noch im einfach edlen Wurf der Falten Ghirlandajos Meisterhand erkennen lässt. Aber alle Goldverzierungen des grün gefütterten Mantels wurden mit gelber Farbe übertüncht; das bartlose Gesicht ist durch einen breiten Mauerriss fast zerstört worden, und von den Händen ist die Linke wenigstens ganz übermalt.



Abb. 103 PAPST CORNELIUS VON BOTTICELLI

Charakterisierung der Papstbilder Ghirlandajos

Alle diese Papstbilder Ghirlandajos zeichnet eine hohe persönliche Würde aus. Es sind Charakterfiguren, die sich körperlich und geistig in vollendetem Gleichmass entwickelt haben. Die ruhige Farbenpracht, der Reichtum schön fliessender Falten, die edlen Linien der sparsamen Ornamentik, die selten in Gold, noch seltener in Stuckwerk ausgeführt ist, das alles sind Merkmale der Kunst des charaktervollsten unter allen Florentiner Malern in der Sixtina. Wenn er in den Affekten so wenig variiert, wenn er sich kaum jemals von der Schilderung des allgemein Gültigen zum individuell Bewegten hinreissen lässt, so entspricht das allerdings seinem Naturell, es findet aber auch darin seinen Grund, dass Ghirlandajo in diesen Papstporträten keineswegs bis an die Grenze und das Ziel seines Könnens vorgeschritten ist.

* * *

Die Papstbildnisse Botticellis

Wie ganz anders hat Botticelli seine Aufgabe erfasst! In der Galerie der Nachfolger Petri der Sixtinischen Kapelle haben sich noch heute sieben Bildnisse von seiner Hand erhalten: an der linken Hochwand Evaristus, Cornelius und Stephanus, rechts Soter, Voius und Sixtus II., an der Eingangswand endlich Marcellinus.

[1]) L. Duchesne, Le Liber Pontificalis I p. 159: Qui et constituit ut quicumque de fidelium martyrem sepeliret, sine dalmaticam aut colobium purpuratum nulla ratione sepeliret. In der Schreibweise der Päpste ist hier in der Regel die in der Sixtina selbst gebrauchte jeder anderen vorgezogen worden.

Papst Evaristus

Ein an sich geringfügiger Umstand führt zu der Annahme, dass Botticelli seine Arbeit mit Evaristus [Abb. 102], dem zweiten Papst der linken Hochwand, begonnen hat. Des Gesamteffektes noch ungewiss, den seine Gestalten aus der Entfernung machen würden, hat er den breiten Saum des purpurnen, golddurchwirkten Mantels mit kleinen Heiligenfiguren verziert, die sich unter gotischen Baldachinen, aus der Nähe betrachtet, sehr stattlich ausnehmen. Dann musste er bemerken, dass unten in der Kapelle von solcher Miniaturmalerei nicht ein Pinselstrich zur Geltung kam, und so hat er fortan die Aufgabe leichter gefasst und sich wie seine Genossen auf Stuckwerk und Goldverzierungen beschränkt. Aber in der Freskotechnik damals, wie es scheint, noch weniger bewandert als diese, hat er seinen Farben nicht den Glanz zu geben vermocht, der die Jahrhunderte überdauert. Botticellis Päpste sind fast alle arg verblasst, und auch von Evarist erfreut sich nur noch der Kopf allein einer leidlichen Erhaltung. Es ist einer jener schönen Typen des Meisters von fast jugendlichem Aussehen mit dem beweglichen Zug leiser Melancholie um den Mund und dem Blick weltentrückter Sehnsucht in den Augen. Ja, hier ist eine Seele in den Körper gebannt, hier ist nicht mehr eine Charakterfigur von allgemeiner Gültigkeit, sondern eine Individualität geschaffen. Unbewegt steht er da, die Rechte an den Saum des schlicht herabfallenden Mantels gelegt, in der Linken ein Buch haltend. Die Weihe milder Resignation ruht auf der hohen, schlanken Gestalt dieses Papstmärtyrers, dessen rührende Anspruchslosigkeit den packendsten Kontrast bildet zu Ghirlandajos würdevollem Tiaraträger daneben an der anderen Fensterwand.

Papst Cornelius

Cornelius [Abb. 103], der neunte der Zahl nach in dieser Papstreihe, ist noch viel mehr zerstört als Evarist; seine mattblaue Casula ist völlig übermalt, und man erkennt Botticellis ausdrucksvolle Zeichnung nur noch an Gesicht und Händen. Cornelius, der die Tiara nur ein Jahr und zwei Monate getragen hat, ist noch jugendlicher dargestellt als selbst Evarist; er erscheint völlig bartlos, und auf seiner hohen Stirne ist keine Runzel zu entdecken. Der Ausdruck des feingeschnittenen Kopfes ist weniger bewegt als bei seinem Vorgänger, und doch spricht sich auch hier das Bestreben aus, momentane Stimmungen zu erzeugen, wenn Cornelius die Linke redend erhoben hat, als wolle er der Gemeinde auseinandersetzen, was er soeben in der geschlossenen Schriftrolle las, die seine Rechte hält.

Papst Stephanus
Tafel XIX

Gleich links in der Nische neben Cornelius erscheint das Bild des Stephanus, eine der bedeutendsten Arbeiten Botticellis in dieser Reihe. Er trägt über dem Chorhemd einen grünen, goldverzierten Mantel mit blassrotem, gleichfalls reichvergoldetem Saum. Die Stuckverzierungen fehlen wie bei Cornelius selbst an der Tiara. Die Zeichnung von Gesicht und Händen ist wie gewöhnlich überall stehen geblieben, ja die Hände sind nicht einmal modelliert, sondern nur mit jenen klaren, wunderbar ausdrucksvollen Umrisslinien gezeichnet worden, die niemals einer Korrektur bedurften. Stephanus, trotz seines grauen Bartes ein Mann von jugendlichem Aussehen, hat das Buch geschlossen, welches seine Rechte hält. Das Haupt gesenkt, die Linke auf die Brust gelegt, steht er sinnend da, in andächtige Betrachtungen verloren. Für ihn ist die Aussenwelt nicht da; aus der einförmigen Reihe der Papstporträte tritt er


Abb. 104 PAPST VOIUS VON BOTTICELLI

heraus, und wir vergessen, dass er nur das Glied einer Kette ist. So selbständig, so geistig überlegen tritt er uns entgegen.

Papst Soter Tafel XIX

Wie an der linken, so haben sich auch noch an der rechten Kapellenwand drei Päpste von Botticellis Hand erhalten. Soter, der fünfte in der Reihe, macht den Anfang. Er erscheint in einem prächtigen Messgewande, welches sich aus zwei Farben allein, rosa und weiss, zusammensetzt und mit geringem Stuckwerk, aber reichem Goldornament verziert ist. Auch die Haltung dieses Papstes, der einen blonden Vollbart trägt, ist sehr bewegt; den Zwang, in eine Nische gebannt zu sein, empfindet er nicht, und alle statuarische Gebundenheit hat er abgestreift. Den freundlichen Blick auf den Beschauer gerichtet, mit dem Zeigefinger der Linken auf die geöffnete Schriftrolle deutend, wendet er sich kühn an die Welt, von dem Glauben, der ihn erfüllt, ein Zeugnis abzulegen. Die Reifen der Tiara weichen von den üblichen Mustern ab, und auch das Ornament der Gewandung ist prächtiger als sonst. Das Einerlei zu unterbrechen, scheint Botticelli an diesem Papst vor allem den Versuch einer harmonischen Farbenkomposition gemacht zu haben, deren einzelne ornamentale Bestandteile mit grösster Treue durchgeführt worden sind.

Papst Voius

Dem Cornelius gerade gegenüber und diesem auch im Typus des jugendlichen, bartlosen Kopfes aufs nächste verwandt, erscheint Papst Voius [Abb. 104], wie Soter im Messgewande dargestellt. Über der grauen, rot gefütterten Casula fällt ein breiter, mit goldenen Sternen verzierter Streifen bis auf den Saum der Falda herab, und die Faltengebung ist lebendig und leicht. Aus dem in reicher, goldverzierter Decke gebundenen Buch will Voius eben der Gemeinde die Glaubensbotschaft verkünden, und er blickt auf, als wolle er noch vorher mit einem Blick die Seinen zur Andacht und Sammlung ermahnen. So ist es Botticelli auch hier gelungen, das bedrückende Einerlei der Aufgabe zu über-

winden, die starre Statue in einen lebendigen Hohenpriester zu verwandeln, der dem lauschenden Volk die Lehren der Kirche verkündigen will.

Papst Sixtus II. Tafel XXI

Während Papst Stephanus die Glut seiner Empfindung nach innen zurückzudrängen versucht, teilt Sixtus, den wir gerade gegenüber erblicken, sie nach aussen mit. Er ist von all den päpstlichen Märtyrern in dieser Kapelle der innerlich erregteste, der menschlich am stärksten und tiefsten empfindende. Auch äusserlich erscheint er so ehrfurchtgebietend wie kaum ein anderer unter Botticellis Päpsten in dem faltenreichen, gelben Mantel mit den goldenen Sternen und dem breiten in blauen und roten Farben gearbeiteten Saum. Wie einfach erscheint noch die Faltengebung des Evarist, des ersten unter seinen Päpsten; wie schnell hatte sich Botticellis Phantasie an Ghirlandajos monumentalem Sinn gebildet! In der Zeichnung der vollständig unplastischen Hände erinnert Botticelli noch an seinen Lehrer Fra Filippo; in der Bildung des mit einem grauen Bart geschmückten Kopfes ist er ganz er selbst. Andere Päpste lesen oder predigen, segnen oder blicken starr aus ihrer Nische auf den Beschauer herab, Sixtus allein betet. Mit der Linken nachlässig Buch und Mantel fassend, presst er die Rechte voller Inbrunst gegen die Brust. Die Lippen sind leise geöffnet, die Augen blicken sehnsuchtsvoll empor. Dieser Papstmärtyrer kennt keine irdischen Sorgen und Wünsche mehr; er schaut eine Vision.

Papst Marcellinus

An der Eingangswand der Kapelle mit dem Papstmärtyrer Marcellinus [Abb. 105] hat Botticelli seine Arbeit in der Ahnengalerie Sixtus IV. beschlossen. Der Heilige trägt über dem Chorhemde einen dunkelroten, grün gefütterten Mantel mit gelbem und goldenem Ornamentmuster, ohne jedes Stuckwerk. Er ist so ruhig, so äusserlich gefasst und würdevoll in seiner Haltung wie kein anderer der Märtyrer Botticellis hier oben. Der Ausdruck seiner männlichen Züge verkündet Energie und Kraftbewusstsein, und während in der Ekstase des h. Sixtus die Darstellung an der Grenze des künstlerisch Erlaubten angelangt ist, ruht die Bedeutung dieses Papstbildes in der Schlichtheit der Mittel, mit denen hier ein grosser, vollständig ausgeprägter Charakter gezeichnet ist. Auch in der Behandlung der Hände, deren knochige Gelenke deutlich unter den Handschuhen sichtbar werden, gab Botticelli sich selbst; aber in der monumentalen Einfachheit dieser einzigen, von ihm in statuarischer Ruhe behandelten Papstfigur suchte er es dem Ghirlandajo gleich zu thun.

Kunstcharakter Botticellis und Ghirlandajos

Was Botticelli empfand und was Ghirlandajo verstand, spiegelt sich also deutlich genug in diesen Papstbildern wieder. Sucht der eine die Wahrheit in der äusseren Erscheinung der Dinge, so stellt sich der andere die Aufgabe, die Tiefen des Menschenherzens zu ergründen und sucht in der Kunst das Mittel, die verborgensten Geheimnisse der Seele zu verraten. Das sieht man schon in den Heiligen Hieronymus und Augustin in Ognissanti in Florenz, die beide um 1480 vollendet waren, unumwunden ausgesprochen. Ghirlandajos ehrlicher Hieronymus erkennt kein Dunkel an, das sein klares Auge und sein scharfer Verstand nicht zu durchdringen vermöchten. Die Erscheinungswelt, um die es ihm allein zu thun ist, erscheint so durchsichtig vor seinem Blick wie der ruhige Meeresspiegel, wenn kein Lufthauch die krystallene Fläche bewegt. Augustin aber kann durch irdisches Erkennen nicht mehr befriedigt werden, so wendet er sich zum Urgrund aller Weisheit, und seine



Abb. 105 PAPST MARCELLINUS VON BOTTICELLI

Blicke strömen die brennende Sehnsucht seiner Seele aus, den Schöpfer in der Schöpfung zu erkennen.

Man kann darüber streiten, ob Botticelli, ob Ghirlandajo seine Aufgabe in der Sixtina besser gelöst habe; jedenfalls konnte sich die grundverschiedene Naturveranlagung der beiden Florentiner nicht deutlicher wiederspiegeln, als in diesen Papstbildnissen. Ghirlandajos Gestalten lassen sich ohne weiteres plastisch denken, wie die bronzenen Apostel und Evangelisten an Orsanmichele in Florenz. Botticellis Päpsten aber fehlt sehr häufig das Masshalten in Bewegung und Ausdruck, das ein spröder Stoff dem Künstler auferlegt. Stephanus wenigstens und Soter und Sixtus lassen sich überhaupt nicht als Statuen in der starren Beschränkung einer Marmornische denken, und gerade in ihnen spricht sich Botticellis Eigenart am deutlichsten aus.

Die Päpste des Cosimo Rosselli

Fra Diamante dagegen giebt dem Beschauer nicht viele Probleme zu lösen; seine Gestalten sind nur Abbilder des äusseren Menschen, Formen, denen der Inhalt fehlt. Er steht etwa auf gleicher Höhe mit Cosimo Rosselli, der Dionysius und Callistus gemalt hat und vielleicht auch den sehr zerstörten Pontian.

Papst Dionysius Tafel XX

Dionysius erblickt man als äussersten Papst der linken Langwand neben der Eingangswand. Dank seiner höchst soliden Technik erfreut er sich noch heute bester Erhaltung. Er trägt eine weisse, über und über mit Gold bedeckte, in der Mitte mit breitem, grünem Streifen verzierte Casula über der rosa Dalmatica, die ebenfalls mit goldenen Sternen besäet ist. Die behandschuhten, mit Ringen bedeckten Finger sind sehr lang, vor allem der Daumen, eine besondere Eigentümlichkeit Rossellis. Die Furchen und Linien des Gesichtes sind hart, die Farbe blass und kalt, der Ausdruck der Augen, wie sie über das emporgehaltene Buch hinwegblicken, starr und leblos.

Papst Callistus Tafel XX

Callistus ist demselben Geschlecht entsprossen, das giebt sich schon äusserlich in seiner mächtigen Statur und der statuenähnlichen Haltung kund. Er trägt eine weite, dunkelgrüne Casula mit zahllosen Goldpunktierungen und über den Handschuhen ebensoviele Ringe wie Dionysius. Der Kopf mit dem lang herabwallenden, in der Mitte geteilten Bart ist einer der besonders charakteristischen Männertypen Rossellis, wie sie uns auf seinem Fresko im Hof der Annunziata in Florenz, in seinen Tafelbildern und vor allem in der Sixtina selbst so häufig begegnen. Nur ist die Ausführung noch gröber als gewöhnlich, und die Linien und Furchen des Gesichtes sind besonders stark hervorgehoben, um aus der Ferne nachdrücklicher zu wirken. Der Ausdruck ist erschreckend starr und kalt, die Farben haben keinen Ton von Wärme, aber die Erhaltung dieses Bildes ist ebenfalls, dank der Technik, ungewöhnlich gut[1]).

Kunstcharakter des Rosselli

An einer überreichen Faltengebung hat sich Rosselli von jeher ergötzt — man betrachte nur den h. Paulus im Barbara-Bilde der Florentiner Akademie —

[1]) Dass Schmarsow (Melozzo da Forli p. 212) und nach ihm Ullmann (Sandro Botticelli p. 92) und Cavalcaselle und Crowe (Storia della pittura in Italia V p. 245) bei Callist an Botticelli denken konnten, ist nur aus der Unmöglichkeit zu erklären, die Gemälde aus der Nähe zu studieren. Bei Dionysius haben alle an Fra Diamante gedacht. Dass Rosselli auch bei den Päpsten mit Hand angelegt hat, erscheint schon an sich natürlich, und unsere Vorstellung von dem äusseren Verlauf der Arbeit und ihrer Verteilung wird durch diese Thatsache wesentlich erleichtert.

und die Verschwendung von Goldfarben, welche er sich in der Sixtina gestattete, hat schon bei seinen Zeitgenossen Anstoss erregt. Man sagte ihm nach, er hätte so seine innere Schwäche verdecken und sich die Gunst des Papstes erringen wollen. Thatsächlich hat er unten vier Historien gemalt, mehr als irgend einer seiner Landsleute; liegt da nicht Grund vor anzunehmen, dass seine brutalen, aber stattlichen, mit goldschimmernden Verzierungen bedeckten Papstfiguren, die ihre Nischen so ausgezeichnet füllen, das besondere Wohlgefallen Seiner Heiligkeit erregten, der nun den erprobten Meister sofort an ehrenvollerer Stätte unten beschäftigte und die Fortsetzung der Papstbilder seinen Landsleuten übertrug? Jedenfalls haben wir die Papstbilder wohl als Probestücke anzusehen, nach deren Begutachtung Sixtus IV. die Verteilung unten vornahm. Fra Diamante hat mit seinen Stuck-Verzierungen augenscheinlich weniger Glück gehabt als Rosselli mit seinem Goldauftrag. Er wurde abgefunden. Rosselli aber begann am frühesten unten zu malen, gleich nachdem ihm seine zwei oder drei Papstporträts nach des Auftraggebers Ansicht so vortrefflich gelungen waren. So hat er hier unten am meisten und oben am wenigsten gethan. Kopfschüttelnd sind ihm Botticelli und Ghirlandajo später gefolgt, nicht wenig überrascht, wie wir annehmen dürfen, dass ihnen in Rom ein Maler vorgezogen wurde, dessen Kunst man in Florenz achselzuckend betrachtete, gerechter richtend als der Papst. Es scheint aber, dass die Gunst des Papstes den goldschimmernden Schöpfungen Rossellis treu geblieben ist. Dagegen hat der florentiner Meister nicht wenig unter dem feinen Spott seiner Landsleute zu leiden gehabt, den er durchaus verdiente. Vasari erzählt diese Künstleranekdote und hat uns ein Epitaph erhalten, aus welchem hervorgeht, dass man in Florenz über den wenig kunstverständigen Rovere weidlich lachte, sich im übrigen aber in der Würdigung Rossellis und seiner Kunst keineswegs beirren liess[1]).

Vollendung der Papstbildnisse

Schon im Herbst des Jahres 1480 oder wenig später müssen alle Papstporträts vollendet gewesen sein, denn ein Jahr darauf waren auch schon alle Historienbilder bis auf zehn gemalt. Pier Matteo d'Amelia, vielleicht als Gehilfe Peruginos, vielleicht auch anfangs noch allein, vertrat die umbrische Kunst den Florentinern gegenüber, deren Übergewicht nicht wundernehmen kann, wenn man bedenkt, dass auch der verantwortliche Architekt des ganzen Kapellenbaues ein Florentiner war. Der Umbrier malte damals die Decke, die graue Pilasterornamentik in den Fenstern, vielleicht auch die ganze Gliederung der Wände und selbst die sandsteingrauen Nischen, in welche dann die Toskaner ihre Päpste hinein komponierten. Daneben musste auch schon Perugino sein grosses Werk in der Palastkapelle mit der Ausmalung der Altarwand begonnen haben; aber gerade bei ihm will es nur schwer gelingen, den Anfang seiner Thätigkeit zeitlich zu bestimmen.

[1]) Milanesi III p. 189 u. 99.

ABSCHNITT V

DER HISTORISCHE BILDERKREIS



ORNAMENT AUS DEN CHORFRESKEN VON ANTONIO DA VITERBO IM DOM VON CORNETO

KAPITEL I • ÄLTERE BILDERKREISE IN ROM

Wer gegen den Schluss der Regierung Sixtus IV. eine Pilgerfahrt durch die altchristlichen Basiliken, durch die gotischen und Renaissance-Heiligtümer der ewigen Stadt unternahm, der mochte das Auge an zahllosen Dingen erfreuen, die heute längst dem Anblick und dem Gedächtnis der Menschen entschwunden sind. Die architektonischen Verhältnisse der Kirchen sind fast immer verloren gegangen, geweihte Altäre und ehrwürdige Grabmonumente haben dem Geschmack und den Ansprüchen späterer Geschlechter Platz machen müssen, und die unbestechlichsten Zeugen vergangener Kultur und Kunst, die Bilderkreise an den Hochwänden und in den Familienkapellen wurden übermalt und zerstört. Ja, so unermessliche Verluste wie Rom hat keine Stadt der Erde zu beklagen, aber keine Stadt der Erde hat der Menschheit auch so erhabene Denkmäler des Denkens und Schaffens vergangener Geschlechter Jahrhunderte und Jahrtausende hindurch erhalten.

Was war nicht schon alles unter den ersten Renaissance-Päpsten, was ist nicht unter Sixtus IV. in Rom gebaut, gemeisselt und gemalt worden! Wie tief stand es im Gewissen des Papsttums eingegraben, dass die alte Hauptstadt der Welt in der neuen Ordnung der Dinge als Sitz des Statthalters Christi auf Erden den höchsten Interessen und Idealen der Menschheit das Banner voraustragen müsse! So spiegelt sich auch die Entwicklung der Renaissancekunst, vor allem in der Freskomalerei, nirgends so deutlich wieder wie in Rom, wo doch kein einziger der grossen Meister geboren war. Aber es zog sie alle ein tiefer, geheimnisvoller Zug in die ewige Stadt, der sie, bewusst oder unbewusst, als höchsten Tribut der Dankbarkeit die erhabensten Zeugnisse ihres Könnens zurückliessen.

Pisanello und Gentile da Fabriano

Der Bildercyklus aus dem Leben Johannes des Täufers, welchen der Umbrer Gentile da Fabriano im Jahre 1427 im Auftrage Martins V. in S. Giovanni in Laterano begann und Vittore Pisanello einige Jahre später vollendete, ist das erste grosse Denkmal der Renaissance-Malerei in Rom gewesen und erregte als solches, obgleich schon im Jahre 1450 nicht mehr gut erhalten, die Bewunderung des flämischen Meisters Roger van der Weiden[1]). Unter Nikolaus V. haben zahlreiche Umbrer und Florentiner in Rom gearbeitet,

[1]) Bartholomaeus Facius, De viris illustribus, Florentiae MDCCXLV, p. 48, giebt allein den Inhalt des Dargestellten im Leben des Pisanello: Pinxit et Romae in Joannis Laterani Templo, quae Gentilis D. Joannis Baptistae historia inchoata reliquerat, quod tamen opus postea, quantum ex eo audivi, parietis humectatione paene oblitteratum est. Bei ihm findet sich auch p. 45 im Leben des Gentile da Fabriano das Zeugnis der Bewunderung des Roger van der Weiden für diesen Bilderkreis. Vgl. ferner Vasari ed. Milanesi III p. 6 und die Litteratur bei Pastor I p. 181 Anm. I.

Masolino und Fra Giovanni Angelico

Benedetto Buonfigli, Bartolomeo da Foligno, Andrea del Castagno, ja, nach Vasari selbst Piero della Francesca und Bramantino[1]). Aber nur von Masolino und von Fra Giovanni Angelico, welcher schon von Eugen IV. berufen war, haben sich Spuren ihrer Thätigkeit erhalten. Der erstere hat in San Clemente die Kapelle der h. Caterina mit ihrer Lebensgeschichte, einigen Wundern des h. Ambrosius und der Kreuzigung an der Altarwand ausgemalt[2]). Der letztere schmückte zwei Kapellen im Vatikan mit Fresken aus. Die Sakramentskapelle, welche wir uns etwa an Stelle der heutigen Paolina zu denken haben, wurde von Paul III. zerstört, und die Darstellungen Fra Angelicos aus dem Leben Jesu gingen zu Grunde[3]). Die Malereien der Laurentiuskapelle aber haben sich bis heute erhalten, Legendenschilderungen, mit altchristlicher Einfalt erzählt, nebst Giottos Bildern aus dem Leben des h. Franz in der Oberkirche von Assisi vielleicht die rührendsten Heiligengeschichten, welche der Kunst jemals gelungen sind.

Bilderkreis im Klosterhof von S. Maria sopra Minerva

Monumentaler noch war der Freskencyklus, mit welchem Juan de Torquemada jedenfalls vor dem Jahre 1467 den Klosterhof von S. Maria sopra Minerva schmücken liess; denn schon damals wurden seine Betrachtungen über diese Gemälde gedruckt, welche uns auch über ihren Inhalt Aufschluss geben[4]). Die Wandbilder gingen zu Grunde, und ihren Autor kennen wir nicht; aber aus den Betrachtungen des gelehrten Kardinals ersieht man, dass der Cyklus mit der Erschaffung der Welt begann und mit dem Jüngsten Gericht endete. Doch nur die drei ersten Betrachtungen beschäftigen sich mit dem Alten Testament — die Erschaffung der Welt, die Schöpfung Adams und der Sündenfall sind dargestellt — die vierte schon setzt mit der Verkündigung ein, fährt fort mit der Geburt, der Beschneidung und der Anbetung der Könige und erzählt in einundzwanzig Bildern das Leben Jesu bis zur Himmelfahrt. Dann folgen die Ausgiessung des h. Geistes, die Einsetzung der Eucharistie, die drei Engel bei Abraham als Symbol der Dreieinigkeit, die Glorie des h. Dominicus, das Gebet des Stifters zum h. Sixtus, die Himmelfahrt Marias und anderes mehr, im Ganzen noch zehn Bilder, sodass der ganze Cyklus vierunddreissig Darstellungen umfasst. Beachtenswert ist endlich, dass die Einsetzung Petri zum Eckstein der Kirche zweimal dargestellt wird, in der Schlüsselübergabe und im Befehle Jesu an seine Jünger: „Weide meine Lämmer“.

Legendarischer Stoff dem biblischen vorgezogen

Der umfangreiche, fast ganz der Bibel entlehnte Bilderkreis Torquemadas bedeutet eine Ausnahme von der Regel dessen, was man im Quattrocento in den Wandbildern der Kirchen und Kapellen Roms zu verherrlichen pflegte. Legendenschilderungen hatten überall vor biblischen Darstellungen den Vorzug. Zwar wissen wir nichts über den Inhalt der Freskencyklen in Sant' Agostino, in der Consolazione, in S. Maria in Trastevere und S. Maria Nuova, aber überall, wo wir den Stoff noch kennen, ist er legendarisch. So die Fresken des Anto-

[1]) Pastor I p. 436.
[2]) Vgl. Franz Wickhoff, Die Fresken der Katharinenkapelle in S. Clemente zu Rom in d. Zeitschr. f. bild. Kunst (1889) XXIV p. 301.
[3]) Vasari II p. 517. Müntz I p. 90 ff. Pastor I p. 432 ff. mit Litteraturangaben.
[4]) Schmarsow, Melozzo da Forli p. 58 u. 59. Vgl. auch im Anhang p. 346, wo Schmarsow die Tituli des Bilderkreises vollständig abgedruckt hat.

nazzo Romano in der Bessarionkapelle der Apostelkirche, des Benozzo Gozzoli in der Cesarinikapelle in Araceli, des Ghirlandajo und des Filippino in der Minerva, des Perugino in S. Marco, des Mantegna im Vatikan. Der Grund ist einfach genug: der Name des Heiligen, dem Kirche oder Kapelle geweiht war, schrieb den Stoff der Darstellung vor.

Will man die Gedankenkreise festlegen, aus denen der Gemäldecyklus der Sixtinischen Kapelle hervorging, so wird man auf weit ältere Traditionen zurück greifen müssen. In einer Geschlossenheit und Klarheit wie kein anderer Bilderkreis der Renaissance verherrlichen die Wandgemälde der Sixtina die Heilsthatsachen des Alten und Neuen Bundes, die untereinander wieder in enger typologischer Beziehung verbunden sind. Aber nur ein einziger der altchristlichen Bilderkreise, welche einst die Hauptkirchen Roms geziert haben, hat sich bis heute noch erhalten. Es sind die Mosaiken an den Hochwänden von S. Maria Maggiore, welche Sixtus II. (432–440) im ersten Marientempel Roms ausführen liess, wo in vierzig, zum Teil zerstörten Bildern Geschichten aus dem Alten Bunde dargestellt werden, von Abraham bis auf Moses und Josua[1]). Aber daneben hat sich wenigstens die Erinnerung an eine Reihe anderer Gemäldecyklen aus dem Alten und dem Neuen Testament erhalten, welche, alle noch im ersten Jahrtausend entstanden, die Kirchen von S. Giovanni in Laterano, S. Pietro in Vincoli, S. Giovanni e Paolo und das Langhaus wie das Oratorium Johanns VII. in St. Peter geschmückt haben.

Gemäldecyklus von S. Giovanni in Laterano

Der Gemäldecyklus von S. Giovanni in Laterano ist uns nur aus einer Beschreibung Gregors II. vom Jahre 726 erhalten, nach welcher das ganze Leben Jesu von seiner Geburt bis zur Himmelfahrt hier erzählt war[2]).

Gemäldecyklus in S. Pietro in Vincoli

Im Jahre 544 hatte Arator, damals Subdiaconus der römischen Kirche, unter grossem Beifall in S. Pietro in Vincoli sein Werk „De actibus Apostolorum“ vorgelesen, und dies Ereignis soll die Veranlassung zu einer bildlichen Darstellung der Apostelgeschichte an den Hochwänden der Basilika gegeben haben[3]). Zwei Bruchstücke aus dieser Dichtung haben sich noch als Versinschriften erhalten; sie schildern die Taufe des Kämmerers aus dem Mohrenlande und das Martyrium des Apostels Paulus. Ebenfalls nur aus solchen erklärenden Inschriften kennen wir einen anderen Bilderkreis aus dem Alten Testament, der — wir wissen nicht wann — in S. Giovanni e Paolo ausgeführt worden war. Hier, so belehren uns diese Tituli, sah man die Tempelweihe durch Salomo, Assas Abschaffung des Götzendienstes, Josaphats Sieg über die Syrer, Hiskias Gebetserhörung und endlich Manasses Zurückführung nach Jerusalem dargestellt[4]).

Bilderkreis in S. Giovanni e Paolo

Oratorium Johanns VII.

Die Wände eines glänzenden Oratoriums, welches Johann VII. (705–708)

[1]) De Rossi, Musaici Christiani delle chiese di Roma. Fasc. XXIV u. XXV. Hier sind die siebenundzwanzig noch erhaltenen Mosaikbilder des Langhauses in Farbendruck wiedergegeben, im Stil allerdings sehr unzuverlässig.

[2]) Giov. Severano, Memorie sacre delle sette chiese di Roma, 1630, I p. 602.

[3]) De Rossi, Inscriptiones Christianae urbis Romae septimo saeculo antiquiores II p. 110 n. 64, n. 65, n. 68.

[4]) De Rossi a. a. O. II p. 150 n. 21 a—e. Vgl. hierzu und zum folgenden E. Steinmann, Die Tituli und die kirchliche Wandmalerei im Abendlande, Leipzig 1892, p. 19 ff.

in St. Peter errichtete, waren mit Mosaikbildern aus dem Leben Christi, der Madonna und der Apostelfürsten bedeckt, von denen sich noch heute einige zerstreute Reste in den vatikanischen Grotten, in S. Maria in Cosmedin, im Lateran und in S. Marco in Florenz erhalten haben[1]). Es muss einer der umfangreichsten Bilderkreise Roms gewesen sein, der nur noch durch die Malereien des Papstes Formosus (891—96) an den Hochwänden derselben Basilika übertroffen wurde. Hier erblickte man in langer Reihe übereinander einen Cyklus rein biblischer Darstellungen, zur Rechten das Alte und zur Linken das Neue Testament. Leider war schon ein Teil desselben zerstört, als Grimaldi, der Notarius Pauls V., seine Beschreibung verfasste, aber sie ist vollständig genug, um uns von Umfang und Bedeutung der Bilderreihe einen Begriff zu geben[2]). Zweiundzwanzig Gemälde waren auf jeder der Langwände in zwei Reihen übereinander angeordnet, von denen zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts noch neunzehn rechts, aber nur fünf links erhalten waren. So können wir wenigstens noch von dem Inhalt des alttestamentlichen Cyklus eine Vorstellung gewinnen, der mit dem Einzug der Tiere in die Arche Noahs begann, Abrahams, Isaaks und Jakobs Geschichten erzählte und endlich ausführlich in der ganzen unteren Reihe die Thaten des Moses beschrieb von seinem ersten Auftreten vor Pharao bis zum Untergange der Ägypter im Roten Meer. Das Neue Testament dagegen war fast ganz zerstört. Nur fünf Gemälde hat Grimaldi noch gesehen: die Taufe Christi, die Auferweckung des Lazarus, die Kreuzigung Christi, Christus in der Unterwelt, Christus erscheint den elf Aposteln.

Mosaiken im Langhaus von St. Peter

Als charakteristisches Moment des grossen Bilderkreises von St. Peter muss das Übergewicht des stofflichen Interesses vor dem künstlerischen angesehen werden. Wie konnte sich das Auge an den bis an die Decke hinauf übereinander aufgetürmten Gemälden erfreuen, wo die kleinen Verhältnisse schon das Verständnis an und für sich erschwerten? Auch die Gegenüberstellung des Alten und Neuen Testamentes an den Hochwänden einer Basilika lässt sich in Rom vor dem neunten Jahrhundert überhaupt noch nicht nachweisen, obwohl schon der h. Nilus († 451) diesen Bilderschmuck für die Langhäuser der Kirchen empfohlen hatte[3]).

Die Malereien des Langhauses von St. Peter, die Papstbildnisse und die biblischen Geschichten sind in der That das einzige Vorbild, welches Sixtus IV. in Rom für die Ausschmückung seiner Palastkapelle vorgeschwebt haben kann. Die Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts ist also in der Wahl des Stoffes und in der äusseren Anordnung bis an den Schluss des ersten Jahrtausends, ja darüber hinaus zurückgegangen; denn eine der grössten Merkwürdigkeiten des

[1]) Vgl. Le liber pontificalis ed. Duchesne I p. 385 u. 386 Anm. 2. E. Müntz hat der Kapelle Johanns VII. eine ausgezeichnete Studie gewidmet: L'oratoire du Pape Jean VII. in der Revue archéologique (1877) Bd. 34 p. 145.

[2]) Écoles Françaises I p. 247. E. Müntz, Rechérches sur l'oeuvre archéologique de Jaques Grimaldi. Vgl. Tab. X bei Ciampini, De sacris aedificiis.

[3]) Augusti, Beiträge zur christl. Kunstgeschichte und Liturgik, Leipzig 1841, II p. 92. In den untergegangenen Mosaiken der Kuppel von Santa Costanza (entstanden ca. 350), deren Trümmer Ugonio im Jahre 1554 beschrieb, lassen sich typologische Beziehungen zwischen dem Alten und Neuen Testament nicht mehr nachweisen. Vgl. De Rossi, Musaici Christiani Fasc. XVII Bl. 7.

Bilderkreises in der Sixtina, der enge typologische Zusammenhang, scheint auch im Bilderkreis des Formosus nicht beobachtet worden zu sein, da wir für keine einzige der fünf Scenen aus dem Neuen Testament den Typus unter den fast vollständig erhaltenen Darstellungen aus dem Alten nachweisen können.

Typologische Beziehungen zwischen dem Alten und Neuen Testament

Und doch war der Gebrauch der Alexandrinischen Kirchenväter, das Alte Testament als Vorbild für das Neue anzusehen, in der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends in der römischen Kirche heimisch. Schon in Santa Sabina sind auf zwei Tafeln der berühmten Holzthür Wunderthaten des Moses und Wunderthaten Christi in typologischer Beziehung einander gegenübergestellt: Moses schlägt den Quell aus dem Felsen, Christus verwandelt das Wasser in Wein; Moses speist die Juden mit Wachteln und mit Manna, Christus sättigt das Volk mit sieben Gerstenbroten und wenigen Fischen[1]). Früher noch, schon im vierten und fünften Jahrhundert, lassen sich einzelne typologische Beziehungen in Katakombengemälden und Sarkophagreliefs nachweisen. Von einem Bildercyklus aber, in welchem eine Reihe von Scenen des Alten Testamentes als Vorbilder des Neuen Bundes gefasst waren, erfahren wir zuerst durch Elpidius Rusticus etwa im Jahre 500, wenn der Leibarzt Theoderichs des Grossen wirklich der Verfasser von vierundzwanzig Tristichen gewesen ist, die zweifelsohne zur Erklärung von Bildern gedient haben[2]). Er schildert in je acht Bildern das Alte Testament als Typus des Neuen, beginnend mit dem Sündenfall und der Verkündigung Marias und endigend mit der Gesetzgebung auf Sinai und der Bergpredigt Christi.

Elpidius Rusticus

Typologische Bilderkreise in England

Wo die Tituli des Elpidius Rusticus verwandt worden sind, ist heute nicht mehr nachzuweisen, dagegen besitzen wir aus dem siebenten Jahrhundert ein merkwürdiges Zeugnis, dass damals in Rom die Durchführung der Typologie in historischen Bilderkreisen allgemein üblich war. Im Jahre 674 war S. Benedikt, der Abt des angelsächsischen Klosters Jarrow, zum fünftenmale nach Rom gegangen und hatte Bilder zum Schmuck der Kirche und des Klosters von S. Paul eingekauft, welche, wie Beda sich ausdrückt, den Zusammenhang zwischen dem Alten und Neuen Testament klar legen sollten, zwischen Isaak z. B., der das Holz trägt, auf dem er geopfert werden soll, und Christus, der das Kreuz trägt, an welchem er leiden soll. Und ebenso war dem Menschensohne, der am Kreuz erhöht war, die Erhöhung der Schlange in der Wüste durch Moses gegenübergestellt[3]).

Nicht nur in der Wahl des Stoffes also, sondern auch in seiner Behandlung greift der Bilderkreis der Sixtinischen Kapelle direkt auf die Gedankenkreise des ersten Jahrtausends zurück, wenn dem Leben Jesu an der Epistel-

[1]) Abbildungen bei Garrucci, Storia dell' arte christiana VI. Tav. 499 I u. II.

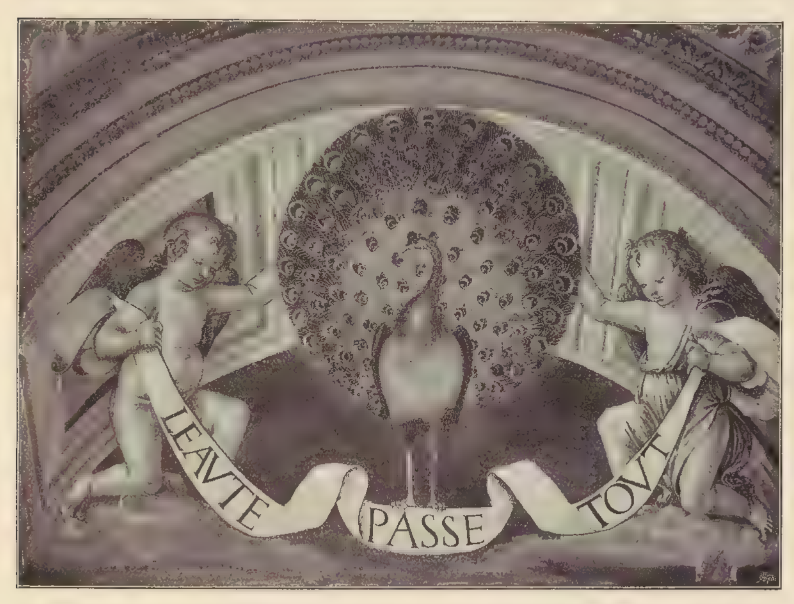
[2]) Die Tituli sind vollständig abgedruckt bei Garrucci a. a. O. I p. 521 u. 22. Vgl. auch Franz Xaver Kraus, Geschichte der christlichen Kunst I p. 397. Hier sind überhaupt die altchristlichen Bildercyklen bis zum sechsten Jahrhundert zum erstenmal in grossem Zusammenhange behandelt worden.

[3]) Kraus, Geschichte der christlichen Kunst I p. 472, wo unser bisheriges Wissen über die Beziehungen zwischen Rom und Jarrow noch durch ein neues, wichtiges Zeugnis aus Beda Venerabilis ergänzt wird. Vgl. auch De Rossi, La biblia pauperum e le sue origini antichissime im Bulletino di archeologia christiana sér. IV an. 5 (1887) p. 56.

seite das Leben des Moses an der Evangelienseite gegenübergestellt worden ist[1]). Aber noch niemals wurden in älteren historischen Bilderkreisen die typologischen Beziehungen so persönlich gefasst, noch niemals wurde ein Held des Alten Bundes gewürdigt, in allen Erfahrungen seines Lebens als Vorbild Christi zu dienen. In den Versen des Elpidius Rusticus erscheint der Verkauf Josephs als Vorbild des Verrats des Judas, die Führung Isaaks zum Opfer als Vorbild der Kreuztragung Christi, das Manna-Wunder in der Wüste als Vorbild der Speisung des Volkes mit sieben Broten; in den Gemälden des Abtes von Jarrow war die Erhöhung der Schlange als Typus der Kreuzigung Christi gefasst. In der Sixtina aber tritt die Person des Moses für die vorbedeutenden Ereignisse des Alten Bundes ein, und nicht mehr die Heilsthatsachen des Neuen Testamentes werden in ihrer Bedeutung für die verlorene Menschheit geschildert, sondern das Leben Jesu, das Bild des Erlösers wird uns in grossen, eindringlichen Zügen vor die Augen geführt. Moses, der erhabenste Charakter des alten Bundes, der Freund Gottes, der Gesetzgeber Israels, und Christus, der Anfang und das Ende des Neuen Testamentes, das Haupt der Kirche und das Heil der Menschheit, das sind die Helden des Bilderkreises der Sixtina. Und ist nicht in ihnen Wert und Wesen der Offenbarung Gottes im Alten wie im Neuen Bunde vollständig erhalten, ist nicht in der Geschichte dieser beiden Männer das gewaltige Thema der Heilsgeschichte in allen bedeutungsvollen Zügen klar und bestimmt zum Ausdruck gebracht? Gewiss, die Renaissance vergötterte das Heroische; der Kultus der Persönlichkeit, welchem sie in Leben, Kunst und Litteratur huldigte, hat auch die einzigartige Behandlung der Bibel in der Kapelle Sixtus IV. herbeigeführt; aber schon im Zurückgreifen auf den Urgrund aller Offenbarung war die Wahl die glücklichste gewesen. Mochte man sich in den Kirchen und Kapellen Roms an Marienleben, Geschichten des Täufers, der Glaubenszeugen und Märtyrer Roms von Stephanus bis auf Caterina und zahlloser anderer Heiligen erfreuen, in der Palastkapelle des Papstes griff man auf die Bibel selbst zurück, auf die ehrwürdige Tradition des ersten Jahrtausends, die in St. Peter in den Fresken des Formosus den glänzendsten Ausdruck gefunden hatte. Und wie in der Wahl dieses erhabenen Stoffes, so giebt es sich auch in seiner inneren Ausgestaltung kund, wie gross der Ernst gewesen und wie tief das Nachdenken, mit welchem der Papst, seine Gelehrten und seine Künstler an die monumentalste Aufgabe herangetreten sind, welche der Malerei des Quattrocento überhaupt gestellt worden ist.

[1]) Das Leben und die Thaten des Moses wurden allerdings in den Bilderkreisen des Alten Testamentes stets besonders ausführlich geschildert. So in S. Maria Maggiore, in St. Peter und im Dittochäum des Prudentius (bei Garrucci a. a. O. I p. 476).

———



LÜNETTENDEKORATION VON PINTURICCHIO IN DER STATUENGALERIE IM BELVEDERE

KAPITEL II • BESCHREIBUNG DES BILDERKREISES IN DER SIXTINA

Das Alte Testament

Michelangelo hat sich einmal ein sehr geringschätziges Urteil über Pietro Perugino und seine Kunst erlaubt und sich dadurch die bitterste Feindschaft des altgewordenen Meisters zugezogen[1]). So mag er geringe Skrupel empfunden haben, als er die Fresken des Umbrers über dem Hochaltar herunterschlug, um hier sein Jüngstes Gericht zu malen. Die Bilder Christi und des Petrus, zwei Papstporträts, die Himmelfahrt Marias und der Beginn des historischen Bilderkreises sind damals zu Grunde gegangen. Die Komposition der Himmelfahrt Marias ist uns in einer Zeichnung erhalten; was wir über den Anfang der Freskenreihe erfahren, ist wenig genug. Vasari[2]) allein weiss zu erzählen, dass die Geburt Christi und die Geburt des Moses hier gemalt waren, „wie er von der Tochter Pharaos im Korbe aufgefischt wird". Auch nicht ein einziges Zeugnis früherer oder späterer Zeit hat sich sonst erhalten, welches die lakonischen Angaben Vasaris irgendwie ergänzen könnte.

Das Jugendleben des Moses

Die Geburt des Moses also, seine Aussetzung und Auffindung durch Pharaos Tochter leiteten auf der linken Hälfte der Altarwand die alttestamentliche Bilderreihe ein. Nicht das erste Fresko der Evangelienseite setzt dann die Jugendgeschichte des Moses fort, sondern das zweite. Hier werden die Schicksale

[1]) Vasari ed. Milanesi III p. 585.

[2]) Ed. Milanesi III p. 579.

des Helden, welche in der Bibel unmittelbar auf seine Namengebung durch Pharaos Tochter folgen, mit epischer Breite erzählt, und dramatisch genug beginnt mit dem Totschlag des Ägypters das wechselreiche Leben des Knechtes Gottes[1]). Dann vertauscht er das Schwert mit dem Stab und flüchtet in die Wüste. Aber schon wieder entbrennt er in heiligem Zorn, als er die unfreundlichen Hirten verjagt, welche die Töchter Jethros vom Brunnen stossen wollten; wie ritterlich tränkt er den Hirtinnen die Schafe; wie wohlbedacht sind gerade die Vorgänge zur Darstellung ausgewählt, welche den grossartigsten Charakter des Alten Testamentes in seiner Wildheit und Weichheit verständlich machen! Immer noch auf demselben Bilde sieht man dann weiter die Berufung auf dem Berge Horeb dargestellt, mit welcher im Exodus schon das folgende Kapitel beginnt. Gehorsam zieht sich der Hirte die Schuhe aus, und knieend empfängt er aus dem feurigen Busch die Berufung des Herrn zum Fürsten über Israel.

Die Beschneidung des Mosesknaben

Die nächsten Ereignisse im Leben des Moses sind dann auf dem ersten Fresko rechts daneben geschildert, wo man, in kleinen Verhältnissen ausgeführt, ein wenig zurück in der Mitte den Abschied von Jethro erblickt: Und Moses sprach zu ihm: „Lieber, lass mich gehen, dass ich wieder zu meinen Brüdern komme, die in Ägypten sind, und sehe, ob sie noch leben“. Jethro sprach zu ihm: „Gehe hin mit Frieden“[2]). In zwei getrennten Darstellungen nebeneinander im Vordergrunde wird dann die Beschneidung des Sohnes des Moses erzählt, ein Stoff, welchen die Kunstgeschichte vielleicht niemals, weder vorher noch nachher, ein andermal behandelt hat. „Et factum est, in via ad refectionem obviavit ei angelus, et quaerebat eum occidere“, so hat Augustin[3]) in seinen Erklärungen zum Heptateuch die Stelle gegeben, und seine Fassung ist dem Fresko zu Grunde gelegt, während nach der Vulgata der Herr selbst den Moses mit dem Tode bedroht[4]). Daneben nimmt dann die Mutter die peinliche Prozedur der Beschneidung an dem jüngsten Sohne Elieser vor, und Moses mit dem älteren Knaben Gerson schaut dem Vorgang zu, den „Stab Gottes“ in der Rechten, den er nicht mehr lassen wird, bis er ihn in feierlicher Stunde dem Josua überantwortet.

Der Durchzug durchs Rote Meer

Alle die Wunderthaten des Moses vor Pharao, welche in St. Peter so ausführlich geschildert waren, sind in der Sixtina übergangen. Die letzte Scene auf dem zweiten Fresko, zu welchem wir nun zurückkehren, schildert schon den Auszug aus Ägypten unter der Führung des Moses und leitet damit zum folgenden Gemälde über, dem Durchzug durchs Rote Meer. Hier erscheint im Hintergrunde der Ägypterkönig in Beratung mit den Seinen, wie das flüchtige Volk einzuholen sei[5]), im Vordergrunde aber vollzieht sich schon das Strafgericht an Pharao, der mit all seinem Tross in der schlammigen Tiefe des

[1]) Liber Exodi cap. II. [2]) Liber Exodi cap. IV v. 18.

[3]) S. Aurelii Augustini Hipponensis episcopi opera omnia ed. Migne Tom. III, 1 p. 599.

[4]) Liber Exodi cap. IV v. 24: Cumque esset in itinere, in diversorio occurrit ei Dominus et volebat occidere eum.

[5]) Liber Exodi cap. XIV v. 5: Et nuntiatum est regi Aegyptiorum, quod fugisset populus: immutatumque est cor Pharaonis et servorum eius super populum et dixerunt: quid voluimus facere, ut dimitteremus Israel, ne serviret nobis?

Roten Meeres versinkt, während das gerettete Volk auf dem jenseitigen Ufer seine Lobgesänge anstimmt[1]).

Die Gesetzgebung auf Sinai

Die chronologische Folge wird seit dem Untergang Pharaos in der Freskenreihe nicht wieder aufgegeben, und im folgenden Gemälde sehen wir das grosse Ereignis des Wüstenzuges, die Gesetzgebung auf Sinai, in aller Ausführlichkeit behandelt[2]). Aus der Hand Gottes selbst empfängt der knieende Moses die Gesetzestafeln, während Josua schlafend die vierzig Tage und Nächte verbringt. Dann sehen wir, wie ein abtrünniges Volk am Fusse des Sinai mit Spiel und Tanz das goldene Kalb umringt, und wie der ergraute Diener Gottes beim Anblick solchen Undankes die Zeugnisse der Friedensgedanken Jehovas über Israel zornentflammt zerschmettert. Furchtbar erscheint das Strafgericht des Moses, und das Schwert der Kinder Levi fällt vernichtend auf die Abgefallenen herab. Dann aber besänftigt der Gottesmann selbst den Zorn des Höchsten, und seiner Bitte: „Lass mich deine Herrlichkeit sehen“[3]) wird Erhörung zu teil. In einer Felsenkluft verborgen sieht er die Herrlichkeit Jehovas an sich vorüberziehen. Mit den neuen Tafeln des Gesetzes kehrt er dann endlich zu seinem Volk zurück, den Abglanz der Herrlichkeit Gottes auf der Stirn. „Und Aron und alle Kinder Israel fürchteten sich, ihm zu nahen“; aber er selbst wusste nicht, dass die Haut seines Angesichtes glänzte[4]).

Die Bestrafung der Rotte Korah

Lassen sich alle fünf Scenen, welche auf dieser einen Bildfläche zur Darstellung gelangt sind, als „Gesetzgebung auf Sinai“ zusammenfassen, so verbindet ein einheitlicher Gedanke auch die Vorgänge, welche auf dem folgenden Fresko geschildert sind, das man gewöhnlich „die Bestrafung der Rotte Korah“ nennt. Dieser Gegenstand war bis dahin in der Kunst so wenig behandelt worden wie die Beschneidung des Moseskindes[5]). Hätte man nicht statt dieser Schilderung der Strafgerichte Gottes eine Verherrlichung seiner Heilsthaten an Israel hier erwarten sollen, wie sie die Tituli des Prudentius und des Elpidius Rusticus beschreiben, wie man sie noch heute an der Hochwand von S. Maria Maggiore erblickt? Die Speisung des Volkes mit Wachteln und mit Manna, die Verwandlung des bitteren Quells in süsses Wasser, die Erhöhung der ehernen Schlange endlich, das waren die althergebrachten Geschichten aus dem

1) Lib. Exodi cap. XIV u. XV. 2) Lib. Exodi cap. XXXII—XXXIV.

3) Lib. Exodi cap. XXXIII v. 18: Qui ait: Ostende mihi gloriam tuam.
20. Rursumque ait: non poteris videre faciem meam: non enim videbit me homo et vivet.
21. Et iterum: Ecce, inquit, est locus apud me et stabis supra petram.
22. Cumque transibit gloria mea, ponam te in foramine petrae, et protegam dextera mea, donec transeam.
23. Tollamque manum meam, et videbis posteriora mea: Faciem autem meam videre non poteris.
Die Scene ist ganz oben links in der Ecke des Bildes dargestellt, mit blossem Auge aus der Entfernung überhaupt nicht sichtbar und deswegen auch bis heute noch unbeachtet geblieben.
Der Text der Vulgata wird nur dann angeführt, wenn die Darstellung dunkel ist oder bis heute falsch verstanden wurde.

4) Lib. Exodi cap. XXXIV v. 29 30: Cumque descenderet Moyses de monte Sinai, tenebat duas tabulas testimonii et ignorabat, quod cornuta esset facies sua ex consortio sermonis Domini. Videntes autem Aron et filii Israel cornutam Moysi faciem, timuerunt prope accedere.

5) Er ist auch später sehr selten dargestellt. Ich erinnere mich, eine Bestrafung der Rotte Korah nur noch im Domchor zu Pisa von der Hand Beccafumis (?) gesehen zu haben.

Wüstenzug, welche sich stets wiederholten und welche sich schon als Vorbilder auf Christus besonders zur Darstellung empfahlen. Hier aber führt man uns eine Reihe entsetzlicher Züchtigungen vor die Augen. Aufruhr, Unglauben und Lästerung werden bestraft. Lebendiges Feuer vom Himmel frisst die abtrünnige Rotte Korah, die sich frevelnd dem Altar des Herrn genaht, dessen Heiligkeit Moses und Aron beschützen. Die Erde selbst öffnet sich dem Gebot des zornigen Knechtes Gottes, Dathan und Abiram zu verschlingen, und der Lästerer des göttlichen Namens wird auf Befehl des Moses vom Volk gesteinigt[1]). Nur Eldad und Medad, welche angeklagt waren, im Lager geweissagt zu haben, werden aus allen Strafgerichten errettet, und eine Wolke hält sie schützend über dem Abgrund empor, welcher die Feinde Gottes verschlingt[2]).

Das Testament des Moses

Dieser dramatisch bewegten Schilderung entfesselter Leidenschaften und heroischer Willenskraft folgt nun am Ende ein Bild des Friedens. Noch einmal sammelt der Patriarch, sein Testament zu verkündigen, die zwölf Stämme Israels um seinen Herrschersitz. Dann giebt er den Stab Gottes an Josua ab, und vom Berge Nebo herab zeigt ihm der Engel des Herrn das verheissene Kanaan. Müde auf seinen Stab sich stützend, wandert dann der Greis einsam den Berg hinab, und in der Ferne sehen wir, wie schon das Volk sich wehklagend um die Leiche seines Hirten schart.

Kampf um den Leichnam des Moses

Das letzte Bild des Moses-Cyklus über der Eingangswand der Kapelle wurde zerstört. Vasari beschreibt es nur als den Tod des Moses, den wir ja schon im Hintergrunde des vorletzten Fresko dargestellt sahen. Zweifelsohne ist aber in dem zu Grunde gegangenen Gemälde dasselbe Thema behandelt wie in der heute noch erhaltenen, entsetzlichen Restauration, welche den Kampf des Erzengels Michael mit dem Teufel schildert, den Körper des Moses zu verbergen, um ihn der abgöttischen Verehrung des Volkes zu entziehen[3]).

Als Ganzes betrachtet ist diese Schilderung des Moseslebens ebenso eigenartig in der Auswahl der Ereignisse wie in der Behandlung derselben.

[1]) Diese letzte Scene wurde sowohl von Schmarsow (Melozzo da Forli p. 223) als auch von Ullmann (Sandro Botticelli p. 98) unrichtig als Steinigung des Moses gedeutet. Die Steinigung des Fluchers hatte, wie wir sehen werden, in diesem Zusammenhange noch einen besonderen Sinn. Der Text findet sich im Leviticus cap. XXIV v. 20—23, wo es zum Schluss heisst: Locutusque est Moyses ad Filios Israel et eduxerunt eum, qui blasphemaverat, extra castra, ac lapidibus oppresserunt.

[2]) Vgl. E. Steinmann, Sandro Botticelli, Leipzig 1897, p. 59, wo diese Scene erklärt worden ist. Numeri cap. XI v. 26–29: Remanserant autem in castris duo viri, quorum unus vocabatur Eldad et alter Medad, super quos requievit Spiritus: nam et ipsi descripti fuerant et non exierant ad tabernaculum.

v. 27. Cumque prophetarent in castris, cucurrit puer et nunciavit Moysi, dicens: Eldad et Medad prophetant in castris.

v. 28. Statim Josua filius Nun, minister Moysi, et electus e pluribus, ait: Domine mi Moyses, prohibe eos.

v. 29. At ille: quid, inquit, aemularis pro me? Quis tribuat, ut omnis populus prophetet et det eis Dominus spiritum suum?

[3]) A. Taja, Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano, Roma 1750, p. 40: Il settimo quadro contiene l'altercazione di S. Michele Arcangelo col demonio per celare il corpo di Mosè, affinchè non se ne facesse tra gli Ebrei materia d'idolatria secondo che si ha dall' Epistola di San Guida Apostolo. Ebenso Chattard, Nuova descrizione del Vaticano, Roma 1767, II p. 36.

Stets wechselt in den sechs noch erhaltenen Bildern das prägnante Hervorheben eines einzigen Gedankens oder auch eines einzigen Ereignisses mit einer breiten, epischen Schilderung ab. Muss es nicht wundernehmen, dass die historische Folge des Bilderkreises störend unterbrochen wird, um für einen an sich so bedeutungslosen Vorgang wie die Beschneidung des jüngsten Mosesknaben eine ganze Bildfläche zu gewinnen? Andererseits werden so wichtige, zeitlich und räumlich von einander so getrennte Dinge, wie der Totschlag des Ägypters, die Berufung des Moses und der Auszug Israels, in einen Rahmen zusammengedrängt. Wiederum muss es auffallen, dass der Durchzug durchs Rote Meer die ganze folgende Bildfläche einnimmt, während daneben unübersichtlich genug die Gesetzgebung auf Sinai, das Zerschmettern der Tafeln, die Abgötterei und ihre Strafe, die Erscheinung der Herrlichkeit des Herrn und die neue Gesetzgebung als ein einziges Gemälde komponiert sind. Ein einheitliches Thema dagegen, die Strafe von Lästerung und Aufruhr, ist an Korah, Dathan, Abiram und dem Flucher erläutert und in seiner Bedeutung noch in der Darstellung des Eldad und Medad durch den Gegensatz verschärft. Im letzten Bilde wird dann endlich die einfache historische Erzählung wieder aufgenommen und der Ausgang des Moses von seinem Testament bis zu seiner Grablegung in allen Einzelheiten erzählt. Erklärt sich solche ungleichmässige Behandlung des Stoffes nun durch die Individualität der einzelnen Künstler allein? Gewiss nicht! Es müssen vielmehr äussere Ereignisse bestimmend auf die Ausgestaltung dieses Moseslebens eingewirkt haben, welches mehr bedeutet als eine einfache Erzählung aus dem Alten Testament und den Eingeweihten nicht nur das Leben Jesu vorbilden, sondern in einzelnen Ereignissen auch Vorgänge der Zeitgeschichte wiederspiegeln sollte.

Das Leben Jesu

In ruhig fortfliessender Schilderung und in strengerer, historischer Folge entwickelt sich dagegen die Lebensgeschichte Christi an der Epistelseite vor unseren Augen. Keine scheinbar so willkürliche Auswahl der Scenen wie im Alten Testament, keine so sprunghafte Behandlung des Stoffes wie im Mosesleben, wo auf einer Bildfläche bald zwei oder drei, bald aber auch sechs oder sieben verschiedene Vorgänge abgewickelt werden. Nur ein einziges Mal macht sich ein fremder, souveräner Wille machtvoll geltend, wenn mitten in das Neue Testament eine Opferscene aus dem Alten Bunde eingeschoben ist; aber auch hier ist die Kette der Lebensgeschichte Jesu nur gelockert, keineswegs zerrissen worden.

Die Taufe Christi

Einst also begann der Gemäldecyklus des Neuen Testamentes an der Altarwand mit der Geburt Christi. Heute beginnt er an der Epistelseite rechts neben dem Hochaltar mit der Taufe des Herrn, welche in einfacher, übersichtlicher Komposition den ganzen Vordergrund einnimmt[1]). Ein wenig entfernt an einem Bergabhang lauschen andächtige Männer und Frauen der Busspredigt des Täufers, der gleich daneben vom Berge herniedersteigt. Aber auch Jesus tritt auf dieser Bildfläche schon als Prediger auf, obwohl er nach den Evangelien seine Lehrthätigkeit erst nach der Versuchung beginnt.

Die Versuchung Christi

Diese letztere wird in dem zweiten Fresko ausführlich in fünf Bildern, wenn auch in auffallend kleinen Verhältnissen, geschildert. Wir sehen den

[1]) Ev. Matth. cap. III v. 13—17.

Abschied Christi von den Engeln, die Begegnung mit dem Teufel in der Wüste, die Versuchung auf der Zinne des Tempels, das Ablassen des Satans von Jesu auf dem Bergesgipfel und endlich den Dienst der Engel[1]). Alle fünf Scenen, denen als Fortsetzung der neutestamentlichen Schilderung der beste Platz auf dem Fresko gebührte, sind im Mittelgrunde und im Hintergrunde zerstreut; den ganzen Vordergrund dagegen nimmt das alttestamentliche Reinigungsopfer des Aussätzigen ein: ein Tempelknabe reicht dem Hohenpriester in goldener Schüssel das Blut des geschlachteten Vogels dar, in welches dieser schon die Hyssopusreiser getaucht hat, den vom Aussatze rein Gewordenen zu besprengen, welcher, von seinen Freunden geführt, aus dem Hintergrunde gegen den Altar heranschreitet[2]).

Die Berufung der ersten Jünger

Die treue und ausführliche Schilderung der Thatsachen und mehr noch die Schilderung des Petrus als Erstlingsjüngers des Herrn musste das Evangelium des Matthäus als Grundlage für die Darstellung des Lebens Jesu besonders empfehlen. Auch die Berufung der ersten Jünger ist nach dieser Quelle erzählt worden[3]). Links in der Ferne am Ufer des galiläischen Meeres erscheint Jesus, wie er Petrus und Andreas von den Netzen zu sich kommen heisst. Wir sehen ihn wieder im Vordergrunde, wo er mit der segnend erhobenen Rechten die knieenden Erstlinge seiner Jüngerschar beruft, und er begegnet uns endlich zum drittenmal am anderen Ufer des Sees, schon von Petrus und Andreas begleitet, wie er die Söhne des Zebedäus, Jakobus und Johannes, aus dem Schiffe ihres Vaters zu sich kommen heisst.

Die Bergpredigt

Wie im Matthäusevangelium folgt auch in der Sixtina unmittelbar auf die Berufung der ersten Jünger die Bergpredigt Christi[4]). Im Hintergrunde des Bildes sieht man Christus, von seinen Jüngern umgeben, eiligen Schrittes dem Volke sich nahen, vorn erscheint er lehrend auf einem künstlichen Hügelchen, das von einer vielköpfigen Schar sitzender Frauen umlagert ist, während die Männer stehend der Predigt lauschen. Das Wunder der Heilung des Aussätzigen, welches unmittelbar nach der Predigt nah am Fusse des Berges vollbracht wurde, wird auch im Fresko gleich daneben erzählt. Von allen Wunderthaten Christi, welche die folgenden Kapitel des Evangeliums füllen, ist diese allein in der Sixtina zur Darstellung gelangt.

Die Schlüsselübergabe

Die Berufung der ersten Jünger, die Bergpredigt und die Heilung des Aussätzigen werden auch sonst in den Evangelien erzählt, die inhaltschweren Worte Christi an Petrus: „Ich will dir die Schlüssel des Himmelreichs geben", sind dagegen nur im Matthäusevangelium überliefert[5]). Die ruhig monumentale Schilderung des in Stein und Farben wiederholt dargestellten Vorganges füllt den ganzen Vordergrund des nächsten Gemäldes aus, während links im Hinter-

[1]) Ev. Matth. cap. IV v. 1—11.

[2]) Vgl. Repertorium für Kunstwissenschaft XVIII p. 1 und Nachtrag p. 160. Vgl. Leviticus cap. XIV v. 1—7.

[3]) Ev. Matth. cap. IV v. 18—22. [4]) Ev. Matth. cap. V—VIII.

[5]) Ev. Matth. cap. XVI v. 18 u. 19: Et ego dico tibi, quia tu es Petrus, et super hanc Petram aedificabo ecclesiam meam et portae inferi non prevalebunt adversus eam.

Et tibi dabo claves regni coelorum. Et quodcumque ligaveris super terram, erit ligatum et in coelis: et quodcumque solveris super terram, erit solutum et in coelis.

grunde in kleinstem Masstabe die Geschichte des Zinsgroschens und rechts gegenüber der Versuch der Juden erzählt wird, Jesum zu steinigen. Wie alles andere bisher, so hat auch Matthäus[1]) die Antwort überliefert, welche Jesus auf die Frage der Pharisäer gab: „Ist es recht, dass man dem Kaiser Zins gebe oder nicht?" Im Johannes-Evangelium[2]) dagegen wird berichtet, dass die Juden Jesum zu steinigen trachteten. Diese erste und einzige Einschaltung in das Evangelium des Matthäus führt zu der Annahme, dass ein besonderer Gedanke, irgend eine Tendenz in der Scene aus dem Johannes-Evangelium zum Ausdruck kommen sollte. Sie muss auch der Darstellung des Zinsgroschens zu Grunde liegen. Denn zeitlich liegen die Schlüsselübergabe, die Geschichte des Zinsgroschens und der Versuch der Juden, Jesum zu steinigen, weit auseinander.

Das letzte Abendmahl

Einheitlich werden dagegen im letzten Fresko der Langwand die letzten Begebnisse im Leben Jesu, wie sie Matthäus erzählt, zusammengefasst[3]). In bedeckter, pfeilergetragener Halle hat Christus noch einmal seine Jünger zum Nachtmahl um sich versammelt. Der Vorgang nimmt die ganze vordere Bildfläche ein, während im Hintergrunde in den Öffnungen zwischen den Pfeilern sich die Leidensgeschichte Christi von Gethsemane bis Golgatha fortsetzt. Ist es nicht seltsam, dass hier das Kreuz auf Golgatha kaum erkenntlich im Hintergrunde erscheint, während z. B. die Schlüsselübergabe, welche doch eigentlich nur die Berufung des Petrus verschärft und wiederholt, eine ganze Bildfläche für sich einnimmt?

Die Auferstehung Christi

Die Auferstehung Christi endlich, welche an der Eingangswand der Kapelle den neutestamentlichen Bilderkreis abschloss, ist wie auch der Kampf um die Leiche des Moses zu Grunde gegangen und später völlig neu gemalt worden.

Als Ganzes betrachtet bietet, wie gesagt, der Bilderkreis aus dem Neuen Testament weniger Besonderheiten dar als das Leben des Moses. Es fehlen aber auch in Rom die Vergleichungspunkte mit Voraufgegangenem, da wir das Leben Jesu im Oratorium Johanns VII. und in S. Giovanni in Laterano nur aus den Beschreibungen Grimaldis und Gregors II. kennen, und die neutestamentlichen Bilder im Langhaus von St. Peter zum grössten Teil spurlos zu Grunde gegangen sind. Immerhin muss es auffallen, wie sehr in der Sixtina die Schilderung der Wunderthaten Christi beschränkt worden ist, die doch auch im Dittochäum und in den Holzschnitzereien der Thür von Santa Sabina ausführlich genug erzählt werden.

Einteilung und Behandlung des Stoffes

Allerdings gestattete ja der Raum kein allzulanges Verweilen bei den einzelnen Vorgängen. Überdies war man, wenigstens im Grundsatz, bestrebt,

[1]) Cap. XXVII v. 15–22.
15. Tunc abeuntes Pharisaei consilium inierunt, ut caperent eum in sermone.
16. Et mittunt ei discipulos suos cum Herodianis dicentes: Magister, scimus, quia verax es, et viam Dei in veritate doces et non est tibi cura de aliquo: non enim respicis personam hominum.
17. Dic ergo nobis quid tibi videbur, licet censum dare Caesari an non?
18. Cogitans autem Jesus nequitia eorum ait: quid me tentatis, hypocritae?
19. Ostendite mihi numisma census. At illi obtulerunt ei denarium.
20. Et ait illis Jesus: cuius est imago haec et superscriptio?
21. Dicunt ei: Caesaris. Tunc ait illis: Reddite ergo quae sunt Caesaris Caesari: et quae sunt Dei Deo.

[2]) Ev. Johannis cap. VIII v. 59 u. cap. X v. 31.

[3]) Ev. Matth. cap. XXVI u. XXVII.

auf einer Fläche nur zeitlich und inhaltlich Verbundenes anzubringen. So hat sich das ganze stoffreiche Thema des Lebens Jesu ursprünglich in drei Abschnitten auf die acht Bildflächen verteilt. Die Geburt, die Taufe und die Versuchung schildern die Jugend Christi bis zum Eintritt in sein Amt; seine Lehr- und Wunderthätigkeit ist in der Berufung der ersten Jünger, in der Bergpredigt, der Heilung des Aussätzigen und der Schlüsselübergabe zusammengefasst; das letzte Abendmahl, Gethsemane, Golgatha und endlich die Auferstehung bilden in gedrängter Kürze, auf zwei Bildflächen erzählt, den Schluss. So fehlt der Bilderreihe kein wesentlicher Zug in Leben und Charakter des Helden, und was in der Behandlung des Stoffes im einzelnen seltsam erscheint, wird sich, zum Teil wenigstens, aus dem Bestreben erklären lassen, die Typologie zwischen dem Alten und Neuen Testament mit aller Schärfe durchzuführen. Daneben finden sich auch hier persönliche Anspielungen auf den Papst und die Erfolge seiner Regierung; und wo es diese zu verherrlichen galt, wurde gelegentlich selbst der historische und typologische Zusammenhang preisgegeben.

Die Persönlichkeit des Auftraggebers erklärt es schon ohne weiteres, dass sich ein Stück Zeitgeschichte im Bilderkreis seiner Palastkapelle wiederspiegelt. Auch hier kommt die zwiespältige Natur des Francesco della Rovere zur Geltung, der als Kardinal als der Gelehrtesten einer unter den Theologen seiner Zeit gepriesen worden war und sich als Papst tiefer als alle seine Vorgänger in die politischen Wirren Italiens verstrickt sah. Überdies hatte er ja der Kunst schon früher die hohe Aufgabe zugewiesen, seine glanzvolle Regierung zu verherrlichen. Sein Bildnis hat man in Erz, in Stein und Farben ausgeführt, so oft wie kein anderes Papstporträt vorher, sein Leben und seine Erfolge liess er in Bildern verherrlichen, so legendenhaft ausführlich, wie wir es noch heute an den Hochwänden des Spitals von Santo Spirito sehen. Was Wunder also, wenn der greise Papst auch in der Kapelle des Vatikans, wo er den grössten Teil der Kirchenfeste und zahllose Privatgottesdienste feierte, gern an die Friedenssegnungen und die Kriegserfolge seiner Regierung erinnert werden wollte, wenn ihn, als die Ausführung der biblisch-typologischen Schilderung schon längst begonnen hatte, ein glänzender Sieg über äussere Feinde, eine glücklich überstandene Gefahr im Schosse der Kirche veranlassen konnten, den ursprünglichen Plan zu ändern? Man denke nur daran, wie mächtig damals bedeutende Persönlichkeiten in die Gestaltung der Dinge eingriffen, wie alles Individuelle in der Renaissance auf einmal an Wert und Bedeutung gewann, wie man nach dem Charakteristischen suchte und wie man das Heldentum vergötterte. Diese Beziehungen ehrwürdiger biblischer Vorgänge auf die eigene Lebensgeschichte, wie sie Sixtus IV. im Bildercyklus seiner Palastkapelle nur leise anzudeuten wagte, wurden dann von Julius II. mit aller Offenheit und Schärfe ausgesprochen. Ja, in der Stanza d'Eliodoro hat der zweite Rovere-Papst der Verherrlichung seiner Lebenserfolge sogar den ganzen ersten Plan des Bilderkreises rücksichtslos zum Opfer gebracht; denn in den ursprünglich geplanten Darstellungen aus der Apokalypse liessen sich die Triumphe seines Lebens nicht in so deutlicher Sprache preisen wie in der Flucht Heliodors, in der Vertreibung Attilas und in der Befreiung Petri[1]).

[1]) Vgl. Zeitschrift für bildende Kunst. Neue Folge X (1899) p. 169 ff.

In der Sixtina dagegen ist der ursprünglich nach streng typologischen Gesetzen angeordnete Bilderkreis nur hier und da durch eine Huldigung für Sixtus IV. oder durch eine politische Anspielung unterbrochen worden. In ihren Hauptzügen ist die ganze so überaus merkwürdige Ausgestaltung des Lebens des Moses als Vorbild für das Leben Christi intakt geblieben, und das Bestreben, den ursprünglichen Plan zu retten, lässt sich auch dort noch erkennen, wo er zu Gunsten der Verherrlichung von Zeitereignissen aufgegeben oder tendenziös umgestaltet worden ist.

Typologische Beziehungen im Bilderkreise der Sixtina

Wie weit an der Altarwand die typologischen Beziehungen in der Geburt des Moses und in der Geburt Christi im einzelnen durchgeführt worden sind, ist heute nicht mehr zu sagen, dagegen beweist gleich das erste Bilderpaar an den Langwänden, welch Gewicht man anfangs auf die vorbildlichen Beziehungen zwischen dem Alten und Neuen Testament gelegt hat. Gegenständlich schon ist eine Darstellung der Beschneidung des jüngsten Moseskindes völlig neu; ausserdem wurde aber auch der historische Zusammenhang geopfert, um den typologischen herzustellen, der sich zwischen der Beschneidung und der Taufe von selbst ergiebt. Denn an die Stelle der Beschneidung des Alten Bundes tritt im Neuen Bunde die Taufe, „die Beschneidung Christi", wie es im Brief an die Colosser heisst[1]. Auch der Zusammenhang zwischen der Jugendgeschichte des Moses und der Versuchung Christi in den folgenden Fresken lässt sich im Grundgedanken ohne weiteres herstellen, mag auch die Versuchung im Neuen Testament durch die seltsame Schilderung des Reinigungsopfers des Aussätzigen vollständig in den Hintergrund zurückgedrängt worden sein. Wie Moses in die Wüste flieht, dort in einsamer Busse den Totschlag des Ägypters zu sühnen und sich in der Stille auf den grossen Beruf zu rüsten, den Gott ihm vorbehalten hat, so wird auch Christus in die Wüste geführt, ehe er sein Lehramt antritt. Nur war bei Moses der Läuterungsprozess die grosse Notwendigkeit und Vorbedingung seiner kommenden Grösse, bei Christus war es die selbstgewollte Erniedrigung im Fleisch, damit er in allen Dingen seinen Brüdern ähnlich sei.

Beschneidung und Taufe

Moses und Christus in der Wüste

Fehlen des typologischen Zusammenhanges zwischen Pharaos Untergang und der Berufung der Jünger

Um auch im folgenden Freskenpaar den typologischen Zusammenhang festzuhalten, wäre es das Einfachste gewesen, die Berufung des Moses der Berufung der ersten Jünger gegenüberzustellen. Allerdings wäre ja Moses hier nicht mehr direkt als Vorbild Christi, sondern als das der Jünger Christi erschienen, aber eine streng persönliche Beziehung hatte ja auch nicht einmal an Beschneidung und Taufe durchgeführt werden können, wo nicht Moses selbst, sondern sein Sohn Gerson als Typus Christi erscheint. Ein derartiges Übereinstimmen in allen Einzelheiten lag überhaupt nicht im Sinne der Typologie. In seinem Traktat über das Blut Christi hat es Sixtus selbst wiederholt geäussert, dass Bild und Vorbild keineswegs in allen Dingen gleichen Schritt zu halten brauchten[2].

Thatsächlich ist nun auch die Verteilung der alttestamentlichen Scenen ursprünglich so geplant gewesen, dass die Berufung des Moses und der Auszug

[1]) Colosser cap. 2 v. 11—13.

[2]) Cod. Vat. Urb. 151 p. 82: Nec figura et figuratum debent omnino convenire, ut doctores dicunt. Und etwas später: Nec oportet quemadmodum iam dictum est ut figura et figuratum in singulis currant pari passu.

aus Ägypten schon mit dem Durchzug durchs Rote Meer, zu dem sie auch innerlich im engsten Zusammenhange stehen, auf einer Bildfläche dargestellt werden sollten. Dann würde sich auch die Anzahl der Scenen ziemlich gleichmässig auf die zwei Bildflächen verteilt haben, während heute Moses im zweiten Freskobilde siebenmal erscheint, im dritten dagegen nur einmal auftritt. Auch hier haben äussere Umstände störend in die Ausgestaltung des Bilderkreises eingegriffen, wie sich schon vorher in der Versuchung Christi ein fremder, machtvoller Wille in der Einfügung einer alttestamentlichen Scene mitten in die Darstellung des Neuen Testamentes offenbart.

Gesetz und Evangelium

Vollständig auf den Boden altchristlicher Überlieferung führen uns dagegen die folgenden Gemälde, wo die Gesetzgebung des Moses der Bergpredigt Christi gegenübergestellt worden ist. Schon in den Tituli des Rusticus Elpidius begegnet uns diese Gegenüberstellung: Moses ascendit in montem — Christus in monte docet. Gesetz ist ja überhaupt die Quintessenz des einen und Evangelium die des anderen Testamentes.

Wenn uns in Gesetzgebung und Bergpredigt in einem Rahmen eine ganze Reihe von Vorgängen in zeitlicher Aufeinanderfolge vorgeführt werden, so muss man sich naturgemäss damit begnügen, den typologischen Zusammenhang nur zwischen den zwei Hauptscenen klargelegt zu sehen. Für den Tanz ums goldene Kalb zum Beispiel, für die Bestrafung der Abtrünnigen, für die Herrlichkeit des Herrn würde man in der Bergpredigt vergebens nach den Parallelen suchen. Wo aber mehrere Scenen ohne Rücksicht auf die Zeitfolge nach bestimmten Tendenzen ausgewählt und auf einer Bildfläche zusammengestellt wurden, da liessen sich weit eher auch in Nebendingen typologische Beziehungen durchführen.

Übertragung und Verteidigung der hohenpriesterlichen Gewalt

So geschah es im folgenden Freskenpaar, der Bestrafung der Rotte Korah und der Schlüsselübergabe an Petrus. Auf die Empörung Korahs allein bezieht sich die dräuende Inschrift am Konstantinsbogen: „Nemo sibi assumat honorem, nisi vocatus a deo tanquam Aron“, mit welcher die neunte Lektion des Officiums der Tenebrae am Freitag der stillen Woche beginnt[1]). Die Auflehnung gegen die höchste geistliche Gewalt, als deren Vertreter Aron am Altar so unerschütterlich das Räucherfass schwingt, und die Strafe solchen Frevels ist also das Hauptthema des Gemäldes. Die hohenpriesterlichen Rechte der Diener Gottes werden den Tempelschändern gegenüber verteidigt, und Moses ist nur der vernichtende Arm des göttlichen Richters.

Seine eigenen Rechte dagegen verteidigt er, wenn er unter Dathan und Abiram den Abgrund der Hölle sich öffnen heisst. Denn diese Männer hatten sich des Ungehorsams gegen den Fürsten Israels schuldig gemacht, als sie ihm auf seine Vorladung trotzig antworten liessen: „Wir werden nicht hinaufkommen“; sie hatten seine Autorität verhöhnt als sie spotteten: „Fürwahr du hast uns in ein Land geführt, darinnen Milch und Honig fliesst“[2]).

[1]) Hier heisst es: Nec quisquam sumit sibi honorem sed qui vocatus a Deo tanquam Aaron. Sic et Christus non semetipsum clarificavit ut Pontifex fieret, sed qui locutus est ad eum: Filius meus es tu, ego hodie genui te. Quemadmodum et in alio loco dicit: Tu es Sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech. Vgl. D. P. Guéranger, La passion de la semaine sainte, Paris 1857, p. 491.

[2]) Numeri cap. XVI v. 12—14.

Greift die Hand Gottes selbst zerstörend in die Naturgesetze ein, wo es die Auflehnung gegen sein Priestertum, die Empörung gegen seinen Knecht zu strafen gilt, so überlässt Jehovah die Strafe der Lästerung seines Namens dem weltlichen Arm des Moses. An dem Flucher wird auf derselben Bildfläche das dritte Beispiel der Strafe Gottes an den Übelthätern demonstriert, aber hier vollzieht das Volk die Strafe der Steinigung, welche Moses anbefohlen hat. Hätte das furchtbare Thema der Aufrechterhaltung der göttlichen Gerechtsame auf Erden, allen Frevlern gegenüber, nachdrücklicher betont und schärfer durchgeführt werden können, als es hier an Korah, Dathan und Abiram und an dem Lästerer geschehen ist? Die Tendenz wird noch durch den Gegensatz verschärft, wenn Eldad und Medad allein aus all diesen Strafgerichten unverletzt hervorgehen. Über dem Abgrund, welcher Dathan und Abiram verschlingt, stehen sie weissagend mit halbgeschlossenen Augen und erhobenen Händen auf einer Wolke, welche die Gegenwart Jehovahs symbolisiert. Warum werden sie allein inmitten des Abfalls aus dem Strafgericht rings um sie her gerettet? Dem alternden Moses die Last der Regierung zu erleichtern, hatte Gott seinen Geist auf siebenzig der ältesten Männer des Volkes Israel gelegt und ihnen die Gabe der Weissagung verliehen[1]). Aber auch Eldad und Medad weissagten im Lager, obwohl sie nicht mit zur Hütte hinausgegangen waren, als der Geist des Herrn auf die Ältesten herniederfuhr. Da lief ein Knabe hin, dies dem Moses zu melden und sprach: „Eldad und Medad weissagen im Lager.“ Und Josua, der Sohn Nuns, der Diener des Moses und einer der Vornehmsten in Israel, sprach: „Mein Herr Moses, wehre ihnen.“ Er aber antwortete: „Was eiferst du für mich? Könnte es nicht geschehen, dass alles Volk weissagte, und Gott seinen Geist über sie alle gäbe?“ Die Tendenz dieses Ausspruches ist klar genug, sobald man sich erinnern will, dass in dem „Nemo sibi assumat“ das Hauptthema der ganzen Schilderung enthalten ist. Gerade der Vernichtung der Rotte Korah, den Tempelschändern am Altar des Herrn gegenüber soll der Gedanke zum Ausdruck gebracht werden, dass Gott nur die Verwaltung des Allerheiligsten seinen erwählten Dienern vorbehalten hat, das Weissagen dagegen, d. h. die Verkündigung seines Namens, jedem freistehen soll, dem es der Geist verleiht.

Was nun im Alten Bunde erst durch furchtbare Verdammungsurteile erkämpft und behauptet werden konnte, das erscheint im Neuen Testament durch ein einziges, grosses und unantastbares Gebot für Zeit und Ewigkeit besiegelt und bestätigt. In der Schlüsselübergabe verleiht Christus die Gewalt des höchsten Priestertums auf Erden dem Petrus, wie im Alten Bunde Aron sie einst von Gott durch den Mund des Moses empfangen hat. Die Bestrafung der Rotte Korah ist als Vorbild für die Schlüsselübergabe vollständig neu erfunden und hier gewiss nicht ohne Absicht gewählt: Moses nimmt das Hohepriestertum des Alten Testamentes der Rotte Korah gegenüber mit souveräner Machtvollkommenheit für einen Einzigen in Anspruch; Christus überträgt gleichfalls einem Einzigen das höchste Regiment der Kirche im Neuen Testament.

So ruhig wie vorne die Schlüsselübergabe vollzieht sich im Hintergrunde ein zweiter bedeutungsvoller Akt, durch welchen Christus auch eine höchste

[1]) Numeri cap. XI v. 16 u. 17.

weltliche Gewalt auf Erden anerkennt. In dem „Gebet dem Kaiser was des Kaisers ist“ liegt die ernste Mahnung zum Gehorsam gegen das weltliche Oberhaupt, welchen Dathan und Abiram verweigert haben. Moses vollzieht die Strafe an den Ungehorsamen, Christus stellt aufs neue das Gebot auf, der Obrigkeit unterthan zu sein. Also auch hier ergiebt sich aufs klarste der typologische Zusammenhang, der sich endlich noch ein drittes Mal ganz ungezwungen durchführen lässt. Ist doch auch in der Steinigung des Lästerers im Alten Testament der Versuch der Juden vorgebildet, Jesum zu steinigen, dem sie selbst die Erklärung beifügen, dass sie um der Gotteslästerung willen die Steine gegen den erhoben haben, der sich Gott gleich gestellt hat mit den Worten: „Ich und der Vater sind eins“[1]).

Das Testament des Moses und das Testament Christi

Wie in Gesetzgebung und Bergpredigt, so setzt sich dann auch im letzten Freskenpaar die Schilderung in epischer Breite fort, und nur im Grundgedanken können sich daher Bild und Vorbild begegnen. Wie Moses noch einmal Israel zusammenruft, den zwölf Stämmen sein Testament zu verkünden, so sammelt auch Christus noch einmal die zwölf Jünger zum Nachtmahl um sich, ihnen als seine letzte Willensäusserung das Testament der Liebe zu hinterlassen. Für das Gebet in Gethsemane, den Verrat des Judas und die Kreuzigung Christi finden sich in den letzten Schilderungen aus dem Leben des Moses keine Parallelen mehr, wohl aber ist zwischen dem Testament des Moses und dem Testament Christi die Typologie noch weiter in einer merkwürdigen Einzelheit durchgeführt. Der Stamm Levi, dessen priesterliche Rechte in der Bestrafung der Rotte Korah so nachdrücklich verteidigt werden, erhält auch im Testament des Moses einen besonderen Segen und eine besondere Prophezeiung. Als derjenige unter den zwölf Stämmen Israels, welcher allein kein Erbteil besitzen soll[2]), ist er durch die Nacktheit charakterisiert; in Mienen und Gebärden spricht sich seine völlige Hingabe an Gott aus, mit welcher er die Segnungen und Gebote des Moses empfängt. So lautet der Segen: „Deine Vollkommenheit und deine Weisheit gehöre deinem heiligen Manne, den du versucht hast, und über den du dich zum Richter erhoben hast bei den Wassern des Widerspruches. Wer seinem Vater sagt und seiner Mutter, ich kenne euch nicht und zu seinen Brüdern, ich verstehe euch nicht, den seine Söhne nicht kennen werden, der hält deine Rede und bewahrt deinen Bund. Der wird Jakob deine Rechte lehren und Israel dein Gesetz, der wird deinem Zorne Weihrauch darbringen und dir dein Opfer auf den Altar legen. Herr, segne sein Vermögen und das Werk seiner Hände lass dir wohlgefallen. Zerbrich den

[1]) Ev. Johannis cap. X v. 30. Ego et Pater unum sumus. v. 31. Sustulerunt ergo lapides Judaei, ut lapidarent eum. v. 32. Respondit eis Jesus: Multa bona opera ostendi vobis ex Patre meo propter quod eorum opus me lapidatis? v. 33. Responderunt ei Judaei: De bono opere non lapidamus te, sed de blasphemia: et quia tu homo cum sis facis te ipsum Deum. Zweifelsohne verbanden sich mit dieser Darstellung der Steinigung Christi auch persönliche Erinnerungen Sixtus IV., welchen man, wie auch Pius II., bei der feierlichen Besitzergreifung des Lateran beinahe gesteinigt hätte. Platina (Muratori III p. 1056) und Jakob von Volterra (Muratori XXIII, 2 p. 677) berichten beide den Vorfall; am ausführlichsten Filippo de Lignamine (Muratori IX p. 274). Vgl. auch Cancellieri, Storia de' solenni possessi de' sommi Pontefici, Roma 1802, p. 45.

[2]) Numeri cap. XVIII v. 20: Dixit Dominus ad Aron: In terra eorum nihil possidebitis, nec habebitis partem inter eos: ego pars et heritas tua in medio filiorum Israel. Vgl. cap. XXVI v. 62.

Rücken seiner Feinde, und lass sich nicht erheben die, welche ihn hassen[1]." Das ist eine Weissagung des Stammes Levi, und um sie zu veranschaulichen, beugt sich der Vater, ein kahlköpfiger Alter, über den sitzenden Jüngling, mit eindringlichen Gesten der Finger seine Rede begleitend; der Bruder, der stehende Jüngling in weltlicher Tracht, redet auf ihn ein, und das fernerstehende Weib, mit dem Blick der Liebe auf ihn herniederschauend, zeigt ihm den Sohn. Aber der Jüngling sieht unverwandt zu Moses empor; und wie er die Güter des Lebens verachtet, so hat auch die Liebe der Menschen keine Lockungen mehr, die ihn von der Liebe Gottes abwendig machen könnten.

Diesem Urbild der Treue gegen Gott im Alten Bunde ist nun im Neuen Testament der abtrünnige Judas gegenübergestellt, wie vorhin die abtrünnigen Kinder Korahs in packendem Kontrast zu der dankbaren Hingabe des Petrus erscheinen. Wie der länderlose Levi im Alten Testament von den zwölf Stämmen Israels durch seine Nacktheit unterschieden ist, so ist Judas von den zwölf Jüngern schon äusserlich abgesondert und trägt ein Teufelchen im Rücken. Während Levi den weltlichen Besitz verachtet und, um den Himmel zu gewinnen, die Erde preisgiebt, verrät der Jünger seinen Meister um dreissig Silberlinge. Während Levi allen Gütern der Welt entsagt, um das höchste Gut zu gewinnen, opfert Judas seine Seligkeit um den schnödesten Gewinn der Welt.

[1]) Deuteronomii cap. XXXIII v. 8. Levi quoque ait: Perfectio tua, et doctrina tua viro sancto tuo, quem probasti in tentatione et iudicasti ad aquas contradictionis. v. 9. Qui dixit patri suo, et matri suae: Nescio vos; et fratribus suis: Ignoro vos: et nescierunt filios suos. Hi custodierunt eloquium tuum, et pactum tuum servaverunt. v. 10. iudicia tua o Jacob, et legem tuam o Israel: ponent thymiama in furore tuo et holocaustum super altare tuum. v. 11. Benedice Domine fortitudini eius, et opera manuum illius suscipe. Percute dorsa inimicorum eius: et qui oderunt eum, non consurgant.



MEDUSENHAUPT AN DER CANCELATTA IN DER SIXTINISCHEN KAPELLE



Abb. 109 DER AUSSÄTZIGE MIT SEINEN FREUNDEN VON BOTTICELLI

KAPITEL III • HULDIGUNG DES PAPSTES IM REINIGUNGSOPFER DES AUSSÄTZIGEN

Nicht nur die klar zu Tage tretenden typologischen Beziehungen mit dem Alten Testament werden es gewesen sein, welche die Auswahl des Abendmahles als Hauptbild vor den anderen Scenen aus den letzten Tagen Jesu bestimmten; es lässt sich noch eine andere bedeutsame Beziehung zwischen dem ersten und dem letzten Gemälde der rechten Kapellenwand nachweisen. In der Taufe und im Abendmahl sollten die zwei von Christus eingesetzten Sakramente verherrlicht werden, von denen sich das eine in der Kapelle selbst bei jeder Messe wiederholte. Wir werden da auf Ausführungen Sixtus IV. selbst geführt, welche er in seinem Traktat über das Blut Christi niedergelegt hatte: „Durch das Wasser und das Blut, welches aus der Seite des toten Christus floss", so etwa hatte sich der gelehrte Kardinal geäussert, „werden zwei Sakramente vorbildlich bestimmt. Durch das Wasser wird das Sakrament der Taufe angedeutet, welche das Sakrament der Wiedergeburt ist; durch das Blut aber das Sakrament der Eucharistie, welche das Sakrament der Erlösung ist. Unser Moses, Christus, empfing das Wasser der Taufe, welches das Sakrament der Wiedergeburt bezeichnet; das Blut aber, durch welches er uns erlöst hat, wird

vorgebildet durch das Sakrament der Eucharistie[1]).“ Aus solchen Darlegungen erkennt man, wie treulich sich die theologische Weisheit des Papstes in den Gemälden seiner Palastkapelle wiederspiegelt, wie geläufig ihm der Gedanke war, Moses als das Vorbild Christi anzusehen, wie gern er sich in Gleichnissen und Bildern erging und den Thatsachen der Heilsgeschichte typologische Deutungen beilegte.

In dem Reinigungsopfer des Aussätzigen tritt es noch deutlicher hervor, wie viel sich Sixtus IV. auf seine Gelehrsamkeit zu gut that, und wie gern er sich eine Huldigung gefallen liess, welche ihn an den ersten grossen Erfolg seines Lebens erinnerte, der für so viele andere vorbedeutend geworden war. Welch eine Fülle sinnreicher und seltsamer Beziehungen zum Leben und Charakter Sixtus IV. kann ein aufmerksames Auge in diesem Fresko entdecken! Hier wurden zum erstenmal der Ruhmesbegierde des Papstes die weitgehendsten Zugeständnisse gemacht; ja, selbst die Einheit des historischen Bilderkreises wurde seinem Willen aufgeopfert. Man könnte versuchen, die Einschiebung dieses alttestamentlichen Vorganges mitten in das Neue Testament durch die Thatsache zu erklären, dass die Heilung des Aussätzigen als einzige Wunderthat Christi in der Bergpredigt zur Darstellung gelangt ist, und die Opferhandlung unter der Versuchung Christi mit dem Gebot Christi rechtfertigen: Gehe hin und zeige dich dem Priester und opfere die Gabe, die Moses befohlen hat[2]). Aber schon der Umstand, dass in der Bilderfolge das Dankopfer der Heilung weit vorausgeht, rechtfertigt die Annahme, dass beide Darstellungen ohne Beziehung zu einander gedacht sind. Thatsächlich tritt ja auch der Aussätzige im Reinigungsopfer so völlig in den Hintergrund, dass es uns die grösste Mühe macht, ihn zu finden [Abb. 109]. Denn auf die Person kommt es hier nicht an, sondern auf die Opferhandlung des Alten Testamentes, welche mit einer Feierlichkeit und einer monumentalen Würde vorgeführt wird, wie sie im Bilderkreis der Kapelle nur noch in der Schlüsselübergabe ihresgleichen findet. Tafel XXIX

Das Gesetz, welches der Herr dem Moses über den Aussätzigen verkündigt hat, lautet nun folgendermassen[3]):

1. Wenn er gereinigt werden soll, soll er zum Priester kommen.

[1]) Cod. Vat. Urb. 151 p. 82: Wörtlich lautet die Stelle: Per aquam que mortuo Christo fluxit ex latere e per sanguinem elucent sive signantur duo sacramenta principaliter, quibus mundamur: per aquam sacramentum baptismi cuius materie spetialius aqua assimiliatur quod est sacramentum regenerationis. Per sanguinem vero sacramentum eucharistiae quod est sacramentum redemptionis .... Moses noster Christus aquam accepit significantem regenerationis sacramentum: quo mundamur et sanguinem quo nos redemit eucharistie sacramenti significativum.

[2]) Ev. Matth. cap. VIII v. 4.

[3]) Leviticus cap. XIV v. 1—7.

1. Locutusque est Dominus ad Moysen dicens:
2. Hic est ritus leprosi,
quando mundandus est: Adducetur ad sacerdotem.
3. qui egressus de castris cum invenerit lepram esse mundatam,
4. praecipiet ei, qui purificatur,
ut offerat duos passeres vivos pro se, quibus vesci licitum est,
et lignum cedrinum, vermiculumque et hyssopum.
5. et unum ex passeribus immolari iubebit in vase fictili super aquas viventes:

2. Und dieser soll aus dem Lager herausgehen; und wenn er gefunden hat, dass der Aussatz gereinigt ist,
3. Soll er dem, der zu reinigen ist, gebieten, zwei lebendige Vögel darzubieten, welche rein sind, und Cedernholz und rosinfarbene Wolle und Hyssopus.
4. Und einen von den Vögeln soll er gebieten zu schlachten in irdenem Gefäss über fliessenden Gewässern.
5. Den anderen lebendigen Vogel aber soll er nehmen mit dem Cedernholz, mit der Wolle und dem Hyssopus und in des geschlachteten Vogels Blut tunken,
6. Damit er besprenge den, der zu reinigen ist, siebenmal, damit er ganz nach der Vorschrift gereinigt werde, und den lebendigen Vogel soll er freilassen, damit er ins Feld fliege.

Auch nicht ein einziges Moment ist im Freskobilde ausgelassen worden, das Reinigungsopfer als solches zu charakterisieren, welches unter den Opferceremonien des Alten Testamentes eine der seltsamsten ist. Auf dem Altar in der Mitte wird in freihängender Schale das luftreinigende Cedernholz über loderndem Feuer geräuchert; links aus dem Hintergrunde eilt ein Weib herbei und trägt zwei Hühner auf dem Kopf in irdener Schüssel. Wir können uns vorstellen, dass sie das eine rechts am fliessenden Wasser schlachten und das andere frei in die Luft fliegen lassen wird, weil der Hohepriester, der es thun sollte, im Bilde schon mit dem folgenden Akt beschäftigt erscheint. Denn im Vordergrunde bringt ein Chorknabe in goldener Schüssel schon das Blut des geschlachteten Vogels dem Hohenpriester dar, in welches dieser die grünen Zweige des Hyssopus eingetaucht hat, welche genau nach dem Gesetz des Moses mit rotem Wollfaden umwunden sind [Abb. 110]. Rechts im Hintergrunde endlich, von zwei Freunden herbeigeführt, erscheint der Aussätzige, leidenden Aussehens, und einer seiner Freunde hat sich über seine Brust gebeugt, um zu sehen, ob er auch wirklich rein geworden ist.

Das ist der Vorgang, welcher sich mit grosser Feierlichkeit vor der glänzenden Fassade eines Renaissancetempels abspielt. Welch ein Zusammenhang aber verbindet ihn mit der Versuchung Christi, dem Thema, welchem von rechtswegen der vornehmste Platz auf dieser Bildfläche gebührte, und das nun so ungerechtfertigter Weise ganz in den Hintergrund zurückgedrängt worden ist?

Eine innere Beziehung zwischen der Versuchung Christi im Neuen Testament und dem Opfer des Aussätzigen im Alten liegt in der That nicht vor, und man hat auch niemals versucht, sie künstlich herzustellen. Ein Zufall hat zeitlich und inhaltlich völlig Getrenntes auf einer Bildfläche zusammengeführt. Auf die Taufe Christi musste die Versuchung folgen; sie war ursprünglich allein bestimmt, den historischen Bilderkreis fortzusetzen und von der Taufe zur Berufung der ersten Jünger hinüberzuleiten. Aber das Fresko befindet sich dem Thron des Papstes gerade gegenüber; hier mussten seine Augen den Ruhepunkt finden,

6. alium autem vivum cum ligno cedrino, et cocco
et hyssopo tinget in sanguine passeris immolati,
7. quo asperget illum, qui mundandus est, septies, ut iure purgetur:
et dimittet passerem vivum ut in agrum avolet.



Abb. 110 MITTELGRUPPE AUS DEM REINIGUNGSOPFER DES AUSSÄTZIGEN VON BOTTICELLI

so oft er den Blick erhob, und seine Gedanken mussten sich auf dieses Bild konzentrieren, so oft er den Chorgesängen während der Messe lauschte. Wo hätte man also dem Gründer der Kapelle eine Huldigung bringen sollen, wenn nicht hier, wo wäre die Gelegenheit günstiger gewesen als hier, dem Pontifex freundliche Erinnerungen vergangener Tage, ruhmreiche Zeugnisse gegenwärtiger Grösse vor die Augen zu führen?

Der Streit um das Blut Christi

Die feierliche Opferhandlung des Alten Bundes musste dem greisen Papst den grossen Streit der Dominikaner und Franziskaner über das Blut Christi ins Gedächtnis zurückrufen, in welchem er selbst ein entscheidendes Wort gesprochen hatte[1]). Es handelte sich um die Frage, ob das in der Passion vergossene, in der Auferstehung wieder angenommene Blut Christi während seiner dreitägigen Grabesruhe hypostatisch mit ihm vereinigt blieb und deshalb anzubeten sei oder nicht. Francesco della Rovere hatte schon im Jahre 1462 in einer Disputation vor Pius II. die Gottheit des vergossenen Blutes Christi energisch bekämpft und sich damals durch Scharfsinn und Beredsamkeit so hervorgethan, dass man ihn zwei Jahre später zum Ordensgeneral der Franziskaner erwählte[2]). Er ist noch als Kardinal, wenige Jahre vor seiner Thronbesteigung, auf die Angelegenheit zurückgekommen und hat in seiner, Paul II. gewidmeten Schrift „De sanguine Christi" die Lehre der Dominikaner bekämpft, welche, vor allem auf das neunte Kapitel des Hebräerbriefes sich gründend, die Opferhandlungen des Alten Testamentes in ihrem Sinne als vorbedeutend für die Göttlichkeit des Blutes Christi erklären wollten[3]).

„Denn im Alten Testament," so etwa lauteten die Ausführungen der Gegner, welchen Francesco della Rovere entgegentrat, „geschahen die Sühnopfer in ausgegossenem Blute, das vom Körper getrennt war. Da nun dies vergossene Blut das Blut Christi bedeute, so folge, dass thatsächlich Christi vergossenes Blut das Menschengeschlecht gereinigt und versöhnt habe, was nicht hätte geschehen können, wenn es nicht mit der Gottheit vereint geblieben wäre. Dass aber im

[1]) Vgl. Pastor, Geschichte der Päpste II p. 189 u. 190, ferner p. 435 wo auch die Litteratur angegeben ist. Bei Raynaldi, Annales ecclesiastici Tom. X p. 381 an. 1463 ist die Bulle Pius II. abgedruckt, durch welche er jede weitere Disputation über das Blut Christi den Predigerorden untersagte.
[2]) Auch für den Bilderkreis von Santo Spirito war ursprünglich eine Darstellung der Disputation über das Blut Christi vor Pius II. in Aussicht genommen worden. Der Titulus hat sich noch in verschiedenen Redaktionen erhalten: Orta inter Dominicanos et Franciscanos Brixienses controversia de incorruptibilitate et reliquiis Sanguinis Christi acutissimis rationibus sententiam affirmantem coram Pio II. Pont. Max. asserit. (Ciaconi III p. 36.) Zur Darstellung dagegen gelangte dieser Vorgang nicht. Der Papst, den Brockhaus für Pius II. hielt, ist ein Heiliger und eine Einzelfigur, wie sie in der ganzen Bilderreihe über allen Fenstern erscheinen. Natürlich fehlt auch der Titulus, den Brockhaus nach der Redaktion Forcellas giebt (Iscrizioni VI p. 425): Orta Brixiae de sanguine Christi inter fratres minores et predicatores contentione mandato Pii Pont. Max. publice disputans probavit aliquid de sanguine in terris remansisse licet deitas non esset illi iuncta uti ex clavis sanguine delibutis cernitur. Vgl. Repertorium f. Kw. VII (1883) p. 433.
[3]) Eine herrlich geschriebene Ausgabe der Werke Sixtus IV. in einem Bande besitzt die Vatikanische Bibliothek im Cod. Urb. 151. Dieselbe stammt aus der Bibliothek des Herzogs Federigo von Urbino, mit dessen wundervoll gemaltem Wappen eins der ersten Blätter geschmückt ist. Auf dem Widmungsblatt an Paul II. ist das Porträt Sixtus IV. in voller Figur in schönsten Farben ausgeführt [Abb. 1]. Der Codex enthält folgende Werke des Francesco della Rovere: 1. De sanguine Christi. 2. De Dei potentia. 3. De futuris contingentibus.

Alten Testamente die Sühnopfer in dieser Weise vor sich gingen, müsse jeder einsehen, der sich die Sinnbilder des Alten Testamentes vergegenwärtigen wolle, vor allem jenes bedeutsame Bild des Passahlammes, durch dessen Blut die Kinder Israels gerettet wurden. Dann aber auch die anderen Sinnbilder, von denen der Apostel sage: „Wenn das Blut der Böcke und der Stiere reinigt, wie viel mehr das Blut Christi“, wo er das Blut dem Blute gegenüberstelle[1]).“

Sixtus IV. als Theologe

Gegen solche Argumente machte nun Francesco della Rovere, der Vertreter der Franziskaner, geltend, dass das Blut, welches im Alten Testamente sühnte, Christi Tod versinnbildliche, der auf das Vergiessen des Blutes selbst gefolgt sei, und durch den erst wirklich das Menschengeschlecht erlöst, befreit und versöhnt worden wäre. Dann führte er aus den Kirchenvätern die Beweise an, dass das Opferblut im Alten Testamente den Tod Christi und nicht sein Blut versinnbildliche. Ausführlich deutete er bei dieser Gelegenheit den ganzen Opferritus des Alten Testamentes symbolisch und fügte dann wörtlich hinzu: „Die Sühnopfer (des Alten Testamentes) bedeuteten, dass das Menschengeschlecht zu erlösen und zu versöhnen sei mit dem zu vergiessenden Blute Christi als einem Teil des Preises, mittelst dessen der Hauptpreis zu lösen sei, nämlich das Leben Christi .... Bild und Vorbild also stimmten darin überein, dass wie der Böcke Blut versöhnte und reinigte, so auch das Blut Christi. In dem anderen Punkte aber stimmten sie nicht überein, nämlich der Böcke Blut reinigte und heiligte schon vom Körper getrennt. Das Blut Christi aber war schon vergossen und blieb während seiner dreitägigen Todesruhe vom Körper Christi getrennt. Und weil bei jener Trennung der Tod schon erfolgt war, reinigte es nicht, da schon vorher das Menschengeschlecht erlöst und gereinigt worden war“[2]).

Die Auslegung des alttestamentlichen Opfers, auf welches die Dominikaner vor allem ihre These gründeten, dass Christi vergossenes Blut anzubeten sei, ist das Hauptstück in der Schrift über das Blut Christi, und in allen Einzelheiten hat der gelehrte Franziskaner-Mönch damals den Sinn des Opfers Arons erklärt. Auf die Autorität der Kirchenväter sich gründend, führte er aus, dass

[1]) Cod. Vat. Urb. 151 p. 82b: Arguunt iterum principaliter nobis in opinione adversantes contra predictam principalem nostram conclusionem tali medio: in veteri namque testamento ut aiunt expiationes fiebant in sanguine effuso et a corpore separato. Igitur cum sanguis talis effusus figuraret Christi sanguinem relinquitur quod sanguis Christi actualiter effusus genus humanum mundavit et expiavit que profecto sibi non convenisset nisi deitati unitus fuisset. Quod autem in veteri testamento expiationes fierent modo predicto facile apparebit: volenti studiose percurrere figuras veteris testamenti potissimum figuram illam paschalis agni, cuius sanguine filii Israel fuerunt liberati: similiter et ceteras figuras propter quod dicebat apostolus: Si sanguis hircorum et taurorum mundat quanto magis sanguis Christi etc. ubi comparat sanguinem ad sanguinem.

[2]) Die Argumente des Francesco della Rovere lauten dann wörtlich weiter: Ad quod argumentum duplicite respondemus primo quod sanguis ille qui in lege veteri expiabat Christi mortem figurabat, que ad sanguinis ipsius effusionem fuit subsequuta per quam genus humanum fuit redemptum seu liberatum et expiatum cum per eam pretium suffitiens et totale fuerit solutum vita Christi pretiosissima et ideo sanguis qui in veteri testamento expiabat non quidem nisi mortuo animali expiabat .... Expiationes ille figurabant seu significabant genus humanum redimendum aut expiandum in Christi sanguine dando sive effudendo tanquam pretium quoddam partiale et quo mediante erat solvendus pretium quod est principale, utputa Christi vita.

das zu schlachtende Tier fehlerlos hätte sein müssen, weil Christi Fleisch unbefleckt gewesen sei; dass das Opfer vor der Thür der Stiftshütte vor sich ging, weil Christus in sein Eigentum kam und die Seinen ihn nicht aufnahmen, und weil er selbst ausserhalb der Stadt gelitten habe; dass die Söhne Arons das Blut opfern mussten, weil auch Hannas und Caiphas und die anderen, welche Christum zum Tode verurteilten, aus dem Geschlechte Arons waren. Aus allem diesem folgerte er dann, dass die Vorbilder des Alten Testamentes, die sich auf Christum bezögen, mit dem Blute Christi seinen Tod und seine Passion versinnbildlichten, dass also die Sühnopfer des Alten Testamentes, die mit dem Blute geschlachteter Tiere geschahen, die Versöhnung des Menschengeschlechtes bedeuteten, welches durch das Blut Christi, nämlich seinen Tod und seine Passion, gerettet worden wäre[1]).

Verherrlichung der theologischen Gelehrsamkeit Sixtus IV.

Es ist also zunächst eine Verherrlichung der theologischen Gelehrsamkeit Sixtus IV. in der Darstellung der alttestamentlichen Opferhandlung beabsichtigt, und dies Motiv beeinflusste sogar die Darstellung der Jugendgeschichte des Moses an der Wand gegenüber. Denn hier ist vor so viel bedeutsameren Vorgängen, dem Totschlag des Ägypters, der Berufung und dem Auszug, die verhältnismässig nebensächliche Tränkung der Schafe der Töchter Jethros in den Mittelpunkt gestellt, nur um den Zusammenhang herzustellen zwischen dem Wasser, welches Moses den Schafen ausgiesst, und dem Blut, mit welchem der Hohepriester den Aussätzigen besprengt. Denn die Dominikaner hatten auch die Stelle aus dem zweiundzwanzigsten Psalm „sicut aqua effusus sum" direkt als Vorbild auf Christi vergossenes Blut gedeutet. Francesco della Rovere dagegen hatte auf die Auslegung des h. Augustinus hingewiesen, welcher die Ähnlichkeit zwischen der Ausgiessung des Wassers und dem Tode Christi betont hatte[2]): „Denn wie man Wasser ausgiesst, so haben sie ihn getötet. Das Wasser aber, wenn es ausgegossen wird, wäscht und besprengt und macht die Füsse ausgleiten. So ist durch den Tod Christi die Sünde abgewaschen, die Tugend gestärkt worden, und die Verfolger — die Juden — sind zu Grunde gegangen". Darnach ist also im Bilde des Ausgiessens von Wasser, dessen sich

[1]) Cod. Vat. Urb. 151 p. 85: Ex iis et aliis quodammodo innumeris que allegari possent satis clare manifestatur: quod in figuris veteris testamenti a deo institutis Christum figurantibus per Christi sanguinem mors ipsius seu passio figuratur; quibus sic se habentibus apparet veritas nostre prime responsionis quod expiationes scilicet veteris testamenti que in animalium occisorum sanguine fiebant figurabant expiationem humani generis in Christi sanguine, morte scilicet et passione ipsius salutifera factam.

[2]) Cod. Vat. Urb. 151 p. 58: Illud autem psalmi quod ad suum propositum confirmandum adducunt, si accipiatur iuxta sacrorum doctorum intelligentiam nullo modo facit ad eorum propositum: quod ut clarius appareat audi Augustinum versiculum illum aliter declarantem: inquit enim sicut aqua effusus sum i. e. occisus sum ita viliter ab eis ut aqua effunditur. Non sine causa autem aquae effusione utitur in comperatione sue mortis: aqua enim quum effunditur tria facit, abluit enim, irrigat et lapsum pedibus facit ita effuso. Mortuo Christo abluti sunt vitiorum sordes: et virigitatae sunt virtutibus mentes: et denique lapsi sunt persequitores: quia pro necis Christi peccato interius: exteriusque puniti sunt iudei ..... Ex qua glosa colligitur evidenter praepositionem illam, sicut aqua effusus sum non fuisse a psalmista concessam per communicationem idiomatum et quia sanquis fuerit effusus, sed magis per similitudinem quandam que fuit inter Christi occisionem et aque effusionem, et sic versus ille non facit ad eorum propositum ut credebant.

der Psalmist in seinem prophetischen Psalm bedient, in ganz derselben Weise Tod und Leiden Christi vorgebildet worden wie im Aussprengen des Opferblutes, und so wurden beide Typen im Gemäldecyklus der Sixtina in sinnreicher Weise einander gegenüber gestellt. Aber weder die Psalmstelle, noch der Hebräerbrief rechtfertigen nach den Ausführungen des Francesco della Rovere die Annahme, dass Christi Blut als solches die Welt erlöst habe und darum göttlich zu verehren sei.

Die Fassade des Spitals von Santo Spirito im Reinigungsopfer

Nun hat zwar der gelehrte Franziskaner in seinem Traktat den alttestamentlichen Opferkultus nur im allgemeinen behandelt; spricht er auch vom Blut der Böcke und der Ochsen, so hat er doch der Reinigung des Aussätzigen durch das Blut eines Vogels mit keinem Worte gedacht. Aber nachdem einmal anerkannt ist, dass durch die Anbringung einer alttestamentlichen Opferscene seinem Thron gegenüber der Gelehrsamkeit des Papstes gehuldigt werden sollte, kann die weitere Erklärung des merkwürdigen Vorganges nicht mehr schwer fallen. Weitere Anhaltspunkte für das völlige Verständnis dieser Opferscene finden wir vor allem in dem Umstand, dass in dem prächtigen Tempelbau die Fassade des Spitals von Santo Spirito zu erkennen ist, mit dessen Neugründung Sixtus seine Bauthätigkeit in Rom so glorreich eingeleitet hatte[1]). Zunächst also eine neue Verherrlichung des Papstes, der sich in seiner Sorge für die ewige Stadt gern dem Romulus vergleichen liess, der an der Wiederherstellung des grössten römischen Stadtspitales so lebhaften Anteil genommen hatte, dass er selbst mit Kardinälen und Prälaten der neugegründeten Brüderschaft von Santo Spirito beigetreten war. Damit erklärt sich aber die Wahl des Reinigungsopfers des Aussätzigen aus den Opferceremonien des Alten Testamentes auch schon von selbst. Lag doch der Zusammenhang zwischen der Spitalfassade im Hintergrunde und dem feierlichen Opfer davor auf der Hand, da man sich vorstellen konnte, dass der Kranke, eben das Spital verlassend, nun dem Hohenpriester sich zeigte, um das Dankgelübde zu lösen. Welch eine sinnreiche Anspielung und Weiterausführung der Glorifikation des Papstes, der sich schmeicheln konnte, dass durch seine Fürsorge den Römern Linderung und Heilung aller ihrer Leiden, auch der furchtbarsten, zugesagt war.

Verherrlichung Sixtus IV. als Jünger des h. Franziskus

Endlich hatte aber für den Franziskanerpapst die Heilung des Aussätzigen noch einen anderen, tieferen Sinn. Hatte nicht der h. Franziskus draussen vor Assisi sein grosses Liebeswerk mit der Heilung und Pflege der Aussätzigen begonnen? Wie musste es das Herz eines so begeisterten Anhängers des Franziskanerordens, wie Sixtus es war, erfreuen, wenn er sich hier vor aller Welt als einen würdigen Jünger seines Meisters gepriesen sah, dessen Haarlocke er stets als Reliquie bei sich trug, die er einst mit eigener Hand vom Haupte des Heiligen abgeschnitten, als er in nächtlicher Stunde sein Felsengrab hatte öffnen lassen. Bedeutet doch endlich auch die Darstellung der alttestamentlichen Opferhandlung nichts anderes als eine Bestätigung des Dogmas, welches die Franziskaner den Dominikanern gegenüber verfochten hatten, und zu dessen eifrigstem Verteidiger sich Francesco della Rovere in seiner Schrift über das Blut Christi aufgeworfen hatte.

[1]) Vgl. H. Brockhaus, Das Hospital Santo Spirito zu Rom im 15. Jahrhundert im Repertorium f. Kw. (1883) VII p. 28. Vgl. oben Abbildungen 5 und 68.

So bot dies Fresko dem thronenden Papst eine dreifache Huldigung dar, so oft er seine Augen emporhob: in der Opferscene sah er seine Gelehrsamkeit gepriesen, die sich zuerst in dem heftigen Dogmenstreit um das Blut Christi bewährt hatte, in der Fassade von S. Spirito sah er seinen Verdiensten um die Neugründung Roms ein Denkmal gesetzt, und die Heilung des Aussätzigen erinnerte ihn, dass er als gehorsamer Jünger seinem Ordensheiligen in der Fürsorge für die Elendesten nachgefolgt war.



ARCHITEKTONISCHES MOTIV AUS DEM APPARTAMENTO BORGIA

Die politische Lage Sixtus IV. im Jahre 1482

KAPITEL IV • PHARAOS UNTERGANG IM ROTEN MEER ALS VERHERRLICHUNG DER SCHLACHT VON CAMPO MORTO

Innere und äussere Gefahren bedrängten das Papsttum, als sich endlich nach jahrelanger Arbeit die Ausschmückung der Palastkapelle im Vatikan der Vollendung näherte. Kein Jahr in der ganzen Regierungszeit Sixtus IV. ist so stürmisch verlaufen wie das Jahr 1482, keines hat dem Papst aber auch grössere politische Triumphe gebracht[1]). Von Basel her drohte ein abtrünniger Prälat mit der Berufung eines Konzils gegen Francesco von Savona, „den Sohn des Teufels". In Rom selbst war es im April zwischen den Parteigängern der Orsini und der Colonna zu erbitterten Kämpfen gekommen, und gleichzeitig hatte sich die Kriegsfackel in ganz Italien aufs neue zu heftigem Brande entzündet. Die ganze Halbinsel teilte sich damals in zwei feindliche Lager. Auf der einen Seite standen der Papst und die Venezianer, deren Truppen Girolamo Riario und Roberto Malatesta von Rimini befehligten, auf der anderen Seite hatten sich Neapel, Mailand, Florenz und Ferrara zu einem Bündnis vereinigt und den Herzog Federigo von Urbino zu ihrem Feldherrn gemacht. Die Venezianer begannen die Feindseligkeiten mit einem Angriff auf den Herzog von Ferrara, zu dessen Hilfe Alphons von Kalabrien, der Sohn des Königs von Neapel, herbeieilte, welchem aber der Papst den Durchzug durch seine Staaten untersagte. Nun begann der Herzog verwüstend im Patrimonium Petri umherzuziehen, wo ihm die Colonna überall die Hand reichten, während die Orsini treu zum Papste hielten. Schon näherten sich die Truppen des Kalabriers der Stadt. Seine leichten, türkischen Reiter strichen sengend und mordend in der Campagna umher, und noch immer blieb die Hilfe aus, welche Sixtus dringend von den venezianischen Bundesgenossen erbeten hatte; denn Girolamo Riario fand nicht den Mut, sein Lager bei S. Giovanni in Laterano preiszugeben und mit seinen zuchtlosen Scharen allein einen Angriff auf die Feinde zu wagen. Im Vatikan selbst boten die Dinge, wie Sigismondo de' Conti zu berichten weiss, einen erbarmungswürdigen Anblick dar[2]). Die Vorzimmer des Papstes, wo sonst nur die Gewänder der Prälaten rauschten, waren Tag und Nacht mit Scharen von Bewaffneten angefüllt, und an den Eingängen des Palastes standen die Soldaten mit entblössten Schwertern. Der ganze Hof zitterte; und den Aufruhr des Volkes hielt nur noch die Furcht zurück.

Roberto Malatesta, der Sieger von Campo Morto

Am 23. Juli endlich erschien der venezianische Feldhauptmann in Rom, wo er als der heissersehnte Retter mit unbeschreiblichem Jubel begrüsst wurde. Am 15. August, dem Himmelfahrtstage Marias, segnete Sixtus auf dem Petersplatze die inzwischen nachgerückten Truppen, die noch an demselben Abend mit den päpstlichen Scharen die Stadt verliessen, um den Sohn des Königs von Neapel in offenem Felde anzugreifen[3]). Einige Kastelle der Umgegend ergaben sich, aber anhaltende Regengüsse hinderten den Zusammenstoss. Endlich kam es am 21. August zwischen Velletri und Nettuno auf dem Felde von Campo Morto in einsamer, fieberhafter Sumpfgegend zu der grossen Schlacht, die

[1]) Vgl. Pastor a. a. O. II p. 543, wo sich die meisten Litteraturangaben finden. Auch Schmarsow hat im Melozzo da Forli p. 192 ff. die Schlacht von Campo Morto, was ihr vorausging und was nachfolgte, eingehend geschildert.
[2]) Le storie de' suoi tempi I p. 137.
[3]) Muratori Rer. Ital. Scr. III, 2 p. 1077.

Roberto Malatesta selbst die blutigste genannt hat, die jemals in Italien geschlagen wurde[1]). Wie man in Rom über diese Vorgänge dachte und sprach, schildert Stefano Infessura[2]), weniger ausführlich zwar als Sigismondo de' Conti; aber als gleichzeitige Quelle verdient seine Beschreibung vor allen übrigen den Vorzug. Der Herzog von Kalabrien hatte sich auf einer Insel verschanzt, die nur zwei Zugänge offen liess, als er sich gezwungen sah, die Schlacht anzunehmen, welche Roberto Malatesta ihm anbot. Anfangs richteten die Janitscharen grosse Verluste unter den Päpstlichen an, die von Velletri herangerückt waren, und Alphons selbst kämpfte wie ein Löwe. Aber auch Roberto Malatesta erfüllte die Pflichten des Feldherrn und Soldaten mit gleicher Treue[3]). Immer führte er den ermüdeten Truppen neue Hilfsscharen zu, überall sah man ihn erscheinen, durch Wort und Beispiel die Kämpfenden anfeuernd. So zog sich endlich der Herzog, der Übermacht weichend, in sein Insellager zurück, und jetzt ergoss sich aus der Menge seiner Geschütze ein Feuerregen auf die Scharen Malatestas. Der Tag wäre ruhmlos zu Ende gegangen, hätte nicht ein Unwetter die Belagerten verhindert, ihre Geschütze aufs neue zu laden[4]). Sie wurden wehrlos, und unaufhaltsam drangen die Päpstlichen in das Lager ein. Als nichts mehr zu retten war, entschloss sich der Herzog zur Flucht, nachdem er die letzten Anordnungen erteilt, sich selbst und seine Begleiter zu decken. Er entkam nach Nettuno und von dort in einem Nachen nach Terracina, wo ihn die Flotte seines Vaters aufnahm. Sein ganzes Lager fiel in die Hände Robertos, und unter den Gefangenen befanden sich zahlreiche Führer und Herren seiner nächsten Umgebung.

Den Sieg weiter zu verfolgen, die ermüdeten Truppen ausruhen zu lassen und die Verwundeten zu pflegen, begab sich der Held der Schlacht zunächst nach Velletri, während Girolamo Riario mit den Gefangenen nach Rom eilte, dort sich mit den Lorbeeren fremder Verdienste zu schmücken[5]). Am 24. August erschien er wie ein Triumphator in der Stadt, und man sah jetzt die Männer, welche eben noch die Mauern Roms bedroht hatten, von den Siegern geführt, gesenkten Hauptes durch die Strassen dahinschreiten bis zum vatikanischen Palast. Ein Spross der Orsini aber schleifte die königliche Fahne, vor welcher die Römer einst gezittert hatten, durch den Strassenstaub

[1]) In dem Bericht an den Rat von Rimini heisst es: E pure con la grazia di Dio ordinammo le nostre battaglie, et animosamente andassimo a picciare il fatto d'arme che poteva essere ore tredici, e qui furono fatte battaglie più aspre che mai fossero vedute e fatte in Italia; e durarono fino a ore XXII.

[2]) Diario della città di Roma ed. Tommasini p. 102.

[3]) Sigismondo de' Conti p. 142: Ibi fortissime strictis gladiis pugnans, ducisque et militis officium obiens horam ferme sustinuit. Den Mut und die Umsicht des Herzogs von Kalabrien bezeugt u. a. der Bericht des Antonio Montecatini an den Herzog Ercole d'Este. Vgl. Tonnini, Storia di Rimini (1882) V p. 285.

[4]) Stefano Infessura a. a. O. p. 103: Postquam bombardarii iterum dictas bombardas caricantes nunquam potuerunt ulterius caricare, eo quod ignis non poterat pulverem comburre propter pluviam magnam, quae ibi continua erat. Wegen ihrer Bedeutung für die Erklärung des Freskos des Durchzugs durchs Rote Meer führe ich diese Stelle wörtlich an.

[5]) Vgl. über den Einzug des Girolamo Riario in Rom den Schluss der Depesche des Lorenzo Lanti an die Balia von Siena im Arch. della Soc. Rom. XI p. 608.

der Stadt[1]). Es scheint aber, dass Sixtus IV. sich über das wahre Verdienst dieses Sieges durch die Schaustellungen seines Nepoten nicht täuschen liess, mag es auch auffallend erscheinen, dass er in dem Bericht an den deutschen Kaiser, der schon am 25. August in Rom verfasst wurde, den Namen Roberto Malatesta überhaupt nicht nennt[2]).

Tod des Roberto Malatesta

Das tragische Geschick des Helden, der wenige Tage nach der glorreichsten Waffenthat seines kampfgeübten Lebens an einem todbringenden Fieber erkrankte, hat auch im Herzen des Papstes ein trauerndes Echo gefunden. Es haben sich eine Anzahl von Trostbriefen erhalten, welche Sixtus an seinen Feldherrn richtete[3]). Er sandte ihm seinen tüchtigsten Leibarzt „Magistro Jacobo". Er liess ihn in einer Sänfte nach Rom bringen und stellte ihm die Wahl, im Vatikan oder im Palast des Kardinals von Mailand Quartier zu nehmen. Im Palazzo del Governo vecchio, wie er heute heisst, ist dann der Sieger von Campo Morto am 10. September gestorben, nachdem er aus des Papstes eigener Hand die Sterbesakramente empfangen hatte[4]). Schon am folgenden Tage wandte sich Sixtus in zwei Breven an Rat und Stadt von Rimini, beklagte den Tod ihres Herrn und that seinen Willen kund, die unehelichen Söhne Robertos zu legitimieren und in die Rechte des Vaters einzusetzen[5]).

In der Peterskirche wurde dem Helden das Ehrengrab bereitet, und in glänzenden Exequien drückte sich die Dankbarkeit aus, welche das Papsttum seinem Retter schuldig zu sein glaubte. Sixtus selbst stand mit seinen Kardinälen an der offenen Gruft des eben vierzigjährigen Mannes. Eine lakonische Inschrift, die man unter dem Wappen der Malatesta auf einem schwarzen Banner las, pries die Verdienste des Verstorbenen: Veni, vidi et vici, victoriam Sixto dedi, mors invidit gloriae[6]).

Das Andenken des Siegers von Campo Morto für alle Zeiten der Nachwelt zu überliefern, hat ihm der Papst dann endlich in St. Peter ein glänzendes Marmordenkmal errichten lassen [Abb. 112], das, wie wir aus einem päpstlichen Breve an den Rat von Rimini erfahren[7]), schon am 23. April 1484 vollendet war. Das Monument, welches an der Eingangswand der Basilika links neben dem fünften Portal aufgestellt war, fiel dem Neubau der Peterskirche zum Opfer; das Hauptrelief aber hat sich noch heute erhalten. Es zeigt den Herrn von Rimini auf seinem Schlachtross, von zwei Knappen begleitet. Das Haupt entblösst, den Körper völlig in Stahl gehüllt, trägt er in der Rechten einen riesigen Kommando-

[1]) Sicherlich nicht Vicino, der Sohn des Pietro Angelo Orsini, Gran Conestabile des Königs von Neapel, wie Sansovino erzählt, weil er sich nach dem ausdrücklichen Zeugnis des Sigismondo de' Conti unter den Gefangenen befand. Einer der Söhne des Virginio wird wahrscheinlich Eroberer dieser Standarte gewesen sein. Vgl. Sansovino, L'historia di Casa Orsina, Venezia 1565, p. 114.

[2]) Das Schreiben ist vollständig abgedruckt bei Raynaldi, Annales Ecclesiastici Tom. XI p. 20.

[3]) Abgedruckt bei Tonnini, Storia di Rimini V p. 287—289 und bei Marini, Degli archiatri Pontificii, Roma 1784, Tom. II p. 219 22.

[4]) So erzählt Raynaldi, Ann. Eccl. XI p. 21 nach einem vatikanischen Manuskript.

[5]) Tonnini a. a. O. V p. 290—92.

[6]) Der Notar von Nantiporto (Muratori Rer. Ital. Scr. III, 2 p. 1078) erzählt das Leichenbegängnis am ausführlichsten.

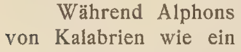
[7]) Tonnini, Storia di Rimini V (Appendice) p. 304.

stab. „Die Tapferkeit war die Genossin seines Lebens", heisst es in der verloren gegangenen Grabschrift, „der Ruhm begleitete ihn in den Tod[1])."

Als Muster jeder männlichen Tugend ist dann Roberto Malatesta auch von der Nachwelt gepriesen worden. „In ihm trat das Ideal eines Heroen in die Erscheinung," schreibt der Biograph der Malatesta[2]); „königliche Würde, Edelsinn und Tüchtigkeit gab sich in seinem Wesen kund. Er hatte grosse, schwarze Augen, eine Adlernase, und trug die Haare auffallend lang. Sein Gesicht war gebräunt, und in seinen Zügen trug er jene stolze Mässigung zur Schau, welche Männer des Staates stets in bedeutenden Persönlichkeiten suchen. Er war von mittlerer Gestalt, wohlgebaut und ausserordentlich stark, von edelster Veranlagung und unterrichtet in allen freien Künsten. Es schien, als eifere er in Krieg und Frieden dem Ruhme Caesars nach. Darum hat er sich auch den Beinamen des „Magnifico" erworben".



Abb. 112 RELIEF VOM GRABMAL DES ROBERTO MALATESTA
Heute im Louvre in Paris



Während Alphons von Kalabrien wie ein zweiter Hannibal vor den Thoren Roms erschien und Roberto Malatesta sich

[1]) Sigismondo de' Conti I p. 145 giebt die Grabschrift am vollständigsten. Über das Relief, das einst die Villa Medici schmückte und sich heute im Louvre befindet, vgl. den Aufsatz von Courajod in der Gazette des Beaux Arts 1883 p. 233. Vgl. über die Aufstellung Grimaldi Cod. Barb. XXXIV, 50.

[2]) C. Clementini, Raccolto istorico della Fondatione di Rimino e dell' origine e vite de' Malatesti, Rimini 1627, p. 483: Risplendeva in Roberto perfetta Idea di persona eroica poichè dal virile aspetto traluceva fuori maestà regia, e spirava magnanimità, e valore. Haveva gli occhi neri e grandi, naso aquilino, portava la capigliatura assai lunga. Era di carnagione bruna e di vista alquanto fiero, di quella temperata alterezza, che ricercano i politici nelle persone grandi. Era di statura mezana, ben formato, e gagliardissimo di forze, e d'Indole nobilissima, onde venne in tutte l'arti liberali ammaestrato. Fù di prudenza singolare, e nell' esercizio militare per li documenti, ch' ebbe dal Padre, chiarissimo tra quanti vivevano à quei tempi famosi, come bene testifica la storia di Milano. Onde pareva, ch' emulasse la gloria di Cesare nella toga e nell' arme. Perlochè s'acquistò il nome di Magnifico.

die Lorbeeren eines Scipio Africanus um die Schläfe wand, waren also die umbrischen und die florentiner Meister immer noch mit der Ausmalung der Palastkapelle beschäftigt. Sie werden sicherlich die Arbeit unterbrochen haben, als man im Vatikan vor dem neapolitanischen Königssohne zitterte, und das Klirren der Waffen bis in die Vorzimmer Sr. Heiligkeit drang. Wie weit aber die fremden Maler persönlich von der grossen Gefahr und dem grösseren Triumph des Papsttums berührt wurden, von diesem jähen Wechsel der Ereignisse des Sommers 1482, können wir heute nicht mehr sagen. Wir haben in diesen politischen Wirren nur einen der Gründe zu erkennen, weshalb sich die Vollendung der Malereien wiederum um ein ganzes Jahr hinausschob. Dass aber das Gedächtnis dieser Schlacht in einem der Gemälde der Sixtina ein Denkmal gefunden hat, wird keinen Augenblick überraschen. Haben doch Mitwelt und Nachwelt in gleicher Weise diesen Sieg als die glorreichste Waffenthat gepriesen, welche seit fünfzig Jahren in Italien vollbracht worden war[1]), als den grössten militärischen Triumph, welchen die Stadt Rom seit vielen Jahrhunderten errungen hatte[2]). Derselbe Papst, welcher sich so empfänglich zeigte für die Huldigung, welche seinen persönlichen Eigenschaften im Reinigungsopfer des Aussätzigen dargebracht wurde, sollte unterlassen haben, in einem Gemäldecyklus, der eben damals im Entstehen war, dem grössten politischen Erfolg seiner stürmischen Regierung ein Denkmal zu stiften? Wo war denn aber die Gelegenheit, in diesem Bilderkreise eine Waffenthat zu verherrlichen? Gewiss nicht im Leben Jesu, des Friedensfürsten, wohl aber im Leben des Moses, dem Kampf und Krieg den Stempel aufgedrückt.

Tafel XXIV

Schon früher ist auf ein seltsames Missverhältnis in der Lebensschilderung des Moses hingewiesen worden. In der Jugendgeschichte drängen sich sieben Vorgänge auf einen Plan zusammen, während allein für den Durchzug durchs Rote Meer daneben die ganze folgende Bildfläche freigeblieben ist. Es musste auch auffallen, dass diesem Bilde zuliebe selbst die typologischen Beziehungen preisgegeben wurden, die sich so einfach zwischen der Berufung des Moses und der Berufung der ersten Jesusjünger hätten herstellen lassen. Wir sind jetzt bei der Lösung des Rätsels angelangt: Sixtus IV. befahl, der Schlacht von Campo Morto und ihren Siegern ein Ruhmesdenkmal zu setzen durch die Darstellung des Durchzugs durchs Rote Meer.

Porträts des Virginio Orsini und des Roberto Malatesta von Vasari erwähnt

Es hatte sich eine dunkle Erinnerung dieser Thatsache auch noch zur Zeit Vasaris in Rom erhalten, welcher in der zweiten Auflage seiner Künstlerbiographien im Leben des Pier di Cosimo Folgendes zu erzählen weiss: „Weil

[1]) Ammirato, Delle Istorie Fiorentine, Milano 1823, p. 496: E fu questa giornata combattuta con più virtù, che alcun altra che fusse stata fatta in cinquanta anni in Italia, perchè vi morì tra l'una parte e l'altra più che mille uomini. Die Zahl der Toten ist sehr übertrieben. Nach Sigismondo de' Conti (I p. 143) fielen auf seiten des Herzogs zweihundertfünfzig, auf päpstlicher Seite hundertzwanzig Mann.

[2]) So drückten sich die Venezianer wenige Monate später in einem langen Schreiben an Sixtus IV. aus, in welchem sie dem Papst seine Untreue vorhielten: Affuit Deus pio ardori nostro: hostis a duce nostro fusus, fugatusque, liberata Urbs, commeatus aperti, triumphus actus in honorem Beatitudinis Vestrae, longissimo captivorum procerum ordine, quo nullum laetiorem, clarioremve per multa retro secula vidit Urbs Romana. Vgl. Sigismondo de' Conti I p. 168 u. 169.

er aber ausgezeichnet nach der Natur porträtierte, malte er in Rom viele Bildnisse bedeutender Persönlichkeiten und vor allem die des Virginio Orsini und des Roberto Sanseverino, welche er in diesen Geschichten — nämlich in den Historien der Sixtina — angebracht hat[1]." Hier gilt es nun gleich anfangs ein Versehen Vasaris zu berichtigen, welcher Roberto Malatesta mit Roberto Sanseverino verwechselt hat. Eine auffallende Ähnlichkeit in den Lebensschicksalen der beiden Männer erklärt den Irrtum, der übrigens auch dem Sansovino in seiner Geschichte des Hauses Orsini begegnet ist[2]. Roberto Sanseverino ist wie Roberto Malatesta Feldherr der Venezianer zur Zeit Sixtus IV. gewesen; er hat das Heer befehligt, welches den Krieg mit Ferrara begann, während Malatesta nach Rom eilte. Aber auch Roberto Sanseverino erschien wenige Jahre später als Verteidiger des Papsttums in Rom gegen denselben Alphons von Kalabrien im Jahre 1485, als Sixtus IV. aber schon gestorben, und die Wandgemälde der Sixtina längst vollendet waren. Nur standen die Orsini, an ihrer Spitze der waffenberühmte Virginio, welche unter Sixtus IV. für das Papsttum eingetreten waren, später auf seiten der Neapolitaner[3].

Die Namen des Roberto Malatesta und des Virginio Orsini also brachte man in den Tagen Vasaris noch mit jenen Kriegsmännern in Verbindung, welche im Durchzug durchs Rote Meer mitten unter den geretteten Juden gleich hinter Moses und Mirjam erscheinen. Denn thatsächlich können die Helden der Schlacht von Campo Morto nur hier gesucht werden; sie sind unter all den Prälaten und vornehmen Herren, welche uns in den Wandbildern der Sixtina begegnen, die einzigen, welche im geweihten Raum dieser Kapelle im ehernen Kriegskleide erscheinen.

Besonderheiten in der Darstellung des Durchzugs durchs Rote Meer

Aber auch ohne die Bemerkung Vasaris, diesem letzten Ausklange einer alten Überlieferung, würden uns eine Reihe von Seltsamkeiten im Durchzug durchs Rote Meer die Frage auf die Lippen gedrängt haben, was dies Gemälde in seiner Tendenz denn eigentlich bedeute. Der Stoff ist ebenso unerfreulich für den Beschauer, wie seine Gestaltung schwierig für den Künstler war, und doch nimmt er — ein einzigartiges Faktum in der Sixtina — die Breite und Tiefe der ganzen Bildfläche ein, wo nur noch im Hintergrunde rechts in winzigen Verhältnissen eine vollständig gleichgültige Beratungsscene angebracht ist. Dann ergiesst sich aus schwer herniederhängenden Wolken ein furchtbarer Regenguss auf die im Meer versinkenden Ägypter, während die Bibel nur von der Wolken- und Feuersäule redet, welche auch hier vorhanden ist und die lichte Seite den Juden, die dunkle den Ägyptern zuwendet[4]. Von einem Regenguss ist nicht die Rede, und weder hat sich vorher Benozzo Gozzoli im Campo Santo zu Pisa, noch

[1]) Ed. Milanesi IV p. 132: E perchè egli ritraeva di naturale molto eccellentemente, fece in Roma dimolti ritratti di persone segnalate, e particularmente quello di Verginio Orsino e di Ruberto Sanseverino, i quali misse in quelle istorie.

[2]) Vgl. L'historia di Casa Orsina di Francesco Sansovino, Venezia MDLXV, p. 114.

[3]) Vgl. über die Quellen für das Leben des Roberto Sanseverino, der mit Sixtus IV. überhaupt niemals in Beziehung getreten ist, das Jahrbuch d. Kgl. Preuss. Kunstsammlungen (1895) Bd. XVI p. 182.

[4]) Exodus cap. XIV v. 24: Jamque advenerat vigilia matutina, et ecce respiciens Dominus super castra Aegyptiorum per columnam ignis et nubis, interfecit exercitum eorum.

nachher Raffael in seinen Loggiengemälden eine solche Abweichung vom biblischen Texte erlaubt, welche an und für sich auch keineswegs glücklich erfunden ist. Denn welche Bedeutung konnte ein Platzregen noch für das Geschick der Ägypter haben, nachdem schon die Fluten des Meeres als unbarmherzige Werkzeuge einer völligen Vernichtung über ihre Häupter hereingebrochen waren? Und doch wird auf den Regenguss in diesem Fresko wie auf ein Gnadenwunder besonderes Gewicht gelegt, denn der vornehmste der Kriegsmänner, welcher in vergoldeter Rüstung, halb vom Rücken gesehen, im Vordergrunde erscheint, hat die Rechte staunend erhoben und schaut in tiefer Erregung zu den in Wassergüssen sich entladenden Wolken empor, auf welche ihn eben ein jüngerer Kamerad mit einer Handbewegung aufmerksam gemacht hat.

Giebt sich also der Regenguss über den Ägyptern als ein völlig neues Moment im Durchzug durchs Rote Meer zu erkennen, welches dem Sinn der biblischen Erzählung geradezu widerstreitet und ihre Bedeutung verflacht, so fehlt es auch in der Umgebung des Moses nicht an Seltsamkeiten. Wenn Mirjam, Arons Schwester, knieend neben dem Erretter Israels ihren Lobgesang anstimmt, und Aron auf der anderen Seite seine Dankgebete darbringt, so entspricht das vollständig der Situation, wie sie im Exodus[1]) geschildert wird. Wenn aber hinter der knieenden Prophetin ein Jüngling erscheint, augenscheinlich der Spross einer vornehmen römischen Familie, welcher in eine glänzende Stahlrüstung gekleidet, mit Selbstbewusstsein ein Reliquiengefäss emporhält, wenn sich hinter Aron sogar ein ehrwürdiger Prälat aufgestellt hat, das weisse Superpellicium über dem roten Mantel, der gleichfalls in den Händen ein durch ein Velum halbverhülltes Reliquiengefäss trägt, so findet sich für solche Erscheinungen im Alten Testament natürlich keine Erklärung. Diese Einführung christlicher Symbole mitten in die jüdische Umgebung hat mit der biblischen Scene keinen Zusammenhang mehr; und wie Patriarch und Ritter Porträtbilder von Zeitgenossen sind, so muss auch ihre Gegenwart hier auf ein Zeitereignis Bezug nehmen.

„Wir haben alles dies ertragen", schrieb Sixtus IV. nach der Schlacht von Campo Morto am 25. August 1482 an den deutschen Kaiser, „bis es dem Allmächtigen gefallen hat, unsere Gerechtigkeit allen kund zu thun; er, welcher die nicht verlässt, die auf ihn hoffen, welcher nicht zulässt, dass Petri schwankendes Schifflein zu Grunde gehe, welcher denen ihren Frevel klar macht, die es wagen, seine heilige Kirche zu unterdrücken . . . . . So mögest auch du die Gerechtigkeit unserer Sache erkennen, welche die göttliche Majestät selbst ihrer Hilfe gewürdigt hat; denn aus Gottes Hand nehmen wir diesen herrlichen Sieg und die Befreiung der Kirche von ihren Verfolgern[2])." Als ein besonderes Zeichen göttlichen Wohlgefallens, als eine Bethätigung göttlicher Allmacht also pries Sixtus IV. den Sieg von Campo Morto, und so ist er auch in der Sixtina im Durchzug durchs Rote Meer verherrlicht worden. Durch den strömenden Regen wurde ja thatsächlich, wie Infessura und andere bezeugen, die Rettung der Päpstlichen vor dem Feuer der feindlichen Geschütze herbeigeführt, und so

[1]) Cap. XV.

[2]) Raynaldi, Annales Ecclesiastici Tom. XI p. 20 an. 1482.

scheint die ganze Darstellung des Durchzugs durchs Rote Meer nichts anderes zu sein als die Schilderung dieses Regenwunders. Moses fleht erhobenen Blickes die Regengüsse vom Himmel herab; und der mit fürchterlichem Aufschrei aufwärts blickende Pharao scheint wie seine nicht weniger entsetzten Begleiter in ihnen die Ursache seines Unterganges zu sehen [Abb. 113]. Ja, selbst die Sieger der Schlacht müssen hier ihre ruhmbedeckten Waffen vor einem Wunder strecken, und der ritterlichste unter allen Rittern blickt wie Moses zum Himmel empor und überlässt es den Wolken, mit ihren nassen Geschossen den Feind zu vernichten. Der Segen der Kirche aber, welcher die Scharen Malatestas begleitete, der Beistand, welchen Gott der gerechten Sache Sixtus IV. verlieh, wird durch die heiligen Geräte versinnbildlicht, welche nach des Künstlers Absicht, dem Moses die Würde und seiner Wunderkraft erst den Sieg verleihen.

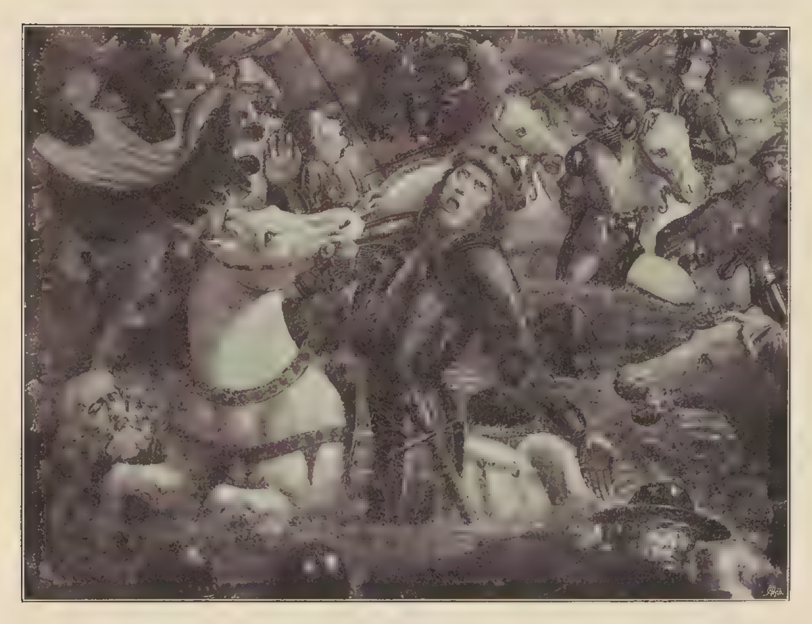
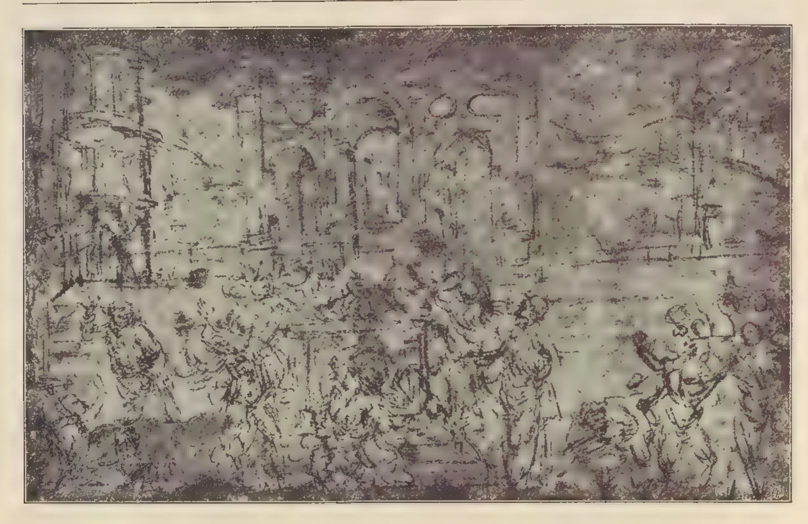


Abb. 113 AUSSCHNITT AUS PHARAOS UNTERGANG IM ROTEN MEER



ENTWURF BOTTICELLIS ZUR BESTRAFUNG DER ROTTE KORAH
Heute in den Uffizien in Florenz

Politische Anspielungen in den Gemälden der Stanza d'Eliodoro

KAPITEL V • DIE BESTRAFUNG KORAHS, DATHANS UND ABIRAMS ALS DENKMAL DER ÜBERWINDUNG DES SCHISMAS

Man hat bis heute allgemein behauptet, dass in Raffaels Stanza d'Eliodoro zum erstenmal biblische Scenen zur Erläuterung von Zeitereignissen verwendet worden seien, dass Julius II. eigentlich der erste Papst gewesen sei, welcher die Kunst in den persönlichen Dienst seiner Ruhmessehnsucht gestellt habe. Und doch folgte der Neffe nur dem Vorbilde des Oheims, als er nach Gleichnissen suchte, die inneren und äusseren Siege seiner Regierung in Bildern zu verherrlichen. In den Gemälden der Kapelle des Palastes waren schon viel früher als in den oberen Gemächern Nikolaus V. derartige Gedanken zum Ausdruck gelangt, nur konnten sie dort weniger unumwunden ausgesprochen werden.

Die Zurückweisung Attilas vor den Thoren Roms durch Leo den Grossen in der Stanza d'Eliodoro sollte den Kriegserfolgen Julius II. Weihrauch streuen. Der Schlachtenruf des Papstes „Fuori i barbari" war hier in eine vielsagende Bildersprache übersetzt, durch welche dem zweiten Roverepapst dieselbe Huldigung dargebracht werden sollte, welche der erste schon vor mehr als dreissig Jahren im Durchzug durchs Rote Meer entgegengenommen hatte. Und wie Attila die äusseren Feinde des Papsttums verkörpern sollte, die Franzosen vor allem und die unbotmässigen Fürsten Italiens, so bediente sich Julius II. der Vertreibung Heliodors aus dem Tempel von Jerusalem, um die Niederwerfung einer gefahrvollen Opposition im Schosse der Kirche zu feiern: die Auflösung jenes berüchtigten Konzils zu Pisa, welches einige abtrünnige Kardinäle gegen

die geheiligte Autorität des Papstes berufen hatten[1]). Ähnliche Gefahren im Innern der Kirche, wie sie Julius II. glorreich überwand, hatte das Papsttum auch schon unter Sixtus IV. zu bestehen gehabt; und begierig wie der Neffe ist auch der Oheim gewesen, der Nachwelt ein Denkmal des Triumphes der Kirche über ihre gefährlichsten Feinde, die Ungehorsamen im eigenen Lager, zu hinterlassen. Nur hatte Sixtus das Gleichnis seines Sieges so zu wählen, dass es sich in den Rahmen einer Schilderung der Lebensgeschichte des Moses einfügte, und deswegen konnte die Sprache seiner Künstler weniger deutlich sein als die Sprache Raffaels in der Stanza d'Eliodoro. So ist es auch zu erklären, dass die zeitgeschichtlichen Anspielungen in den Wandgemälden der Sixtina so schnell vergessen wurden, und dass sie bei der Vernachlässigung, welcher diese Bilder überhaupt anheimfielen, jahrhundertelang völlig unbekannt geblieben sind.

Auflehnungen gegen die Autorität des Papsttums unter Sixtus IV.

Gerade in den letzten Jahren Sixtus IV. hatten sich Auflehnungen gegen die Autorität des Papsttums im Schosse der Kirche selbst häufiger ereignet. Petrus de Osma, ein Professor der Theologie der Universität von Salamanka in Spanien, hatte seinen Zuhörern vorgetragen, dass die Ohrenbeichte keineswegs notwendig sei, dass der Papst keine Seelen aus dem Fegefeuer erlösen könne und in seinen Machtbefugnissen überhaupt nicht über den Beschlüssen der Kirche stehe[2]). In demselben Jahre 1479 schritt man in Mainz gegen einen anderen Häretiker ein, verdammte seine Lehre und verbrannte seine Schriften vor den Augen des Verfassers. Die Thesen dieses Theologen, der sich Johannes Ruchard nannte, wandten sich noch bestimmter gegen den Papst und die Lehre der Kirche als die des Petrus de Osma. Er bestritt unter anderem dem Papst und den Prälaten der Kirche das Recht, in der kirchlichen Lehre irgend etwas zu dem hinzuzufügen, was Christus und die Apostel gesagt hätten. Er verbot die Auslegung der h. Schrift und wandte sich gegen die Schlüsselgewalt des Papstes. Ja, er ging so weit, die Indulgenzen für einen frommen Betrug zu erklären und schalt es thöricht, um des Ablasses willen nach Rom zu reisen[3]).

Andrea Zamometic, Erzbischof von Krain

Die Lehre Johannes Ruchards fasste in Deutschland keinen Boden, und er selbst starb bald darauf in der einsamen Zelle eines Augustinerklosters. Weit gefährlicher aber war für das Papsttum der Abfall des Andrea Zamometic, Erzbischofs von Krain, welcher am 25. März des Jahres 1482 ein allgemeines Konzil nach Basel berief[4]). Schon im Jahre 1478 nach der Verschwörung der Pazzi hatte der König von Frankreich, Ludwig XI., dem Papst mit der Berufung eines Konzils gedroht[5]), und Sixtus hatte sogar den französischen Ge-

[1]) Vgl. Pastor, Geschichte der Päpste III p. 796 ff.

[2]) Raynaldi, Annales Ecclesiastici Tom. X p. 603 n. XXXI. Vgl. die Verdammungsbulle gegen Petrus de Osma in der Collectio Bullarum Rom. Pont. III p. 171: Damnatio quarundam propositionum a Petro de Osma et aliis temere proditarum ......

[3]) Raynaldi, Ann. Ecc. Tom. X p. 604 n. XXXIII.

[4]) Siehe die ausführlichen Litteraturangaben bei Pastor II p. 545 u. ff. Die hier p. 549 Anm. 1 angekündigte Monographie über Andrea von Krain von Professor Schlecht ist z. Z. noch nicht erschienen. Die Monographie von Johannes Burckhardt in den Beiträgen zur Geschichte Basels Bd. V, Basel 1852, stand mir nicht zur Verfügung. Eine neue Publikation über Zamometic bereitet Mirko Breyer vor.

[5]) Pastor II p. 520.

sandten, welche im Januar 1475 in Rom mit derselben Forderung erschienen, eine zustimmende Antwort gegeben. Dann hatten die immer drohender werdende Türkengefahr und die Eroberung Otrantos im August 1480 die Geister von der Konzilfrage abgelenkt. Andrea Zamometic, von den Feinden Sixtus IV. in Florenz unterstützt und ermutigt und anfangs, wie man annahm, auch vom Kaiser begünstigt, beschwor dem Papsttum das Schreckgespenst aufs neue herauf, mehr durch gekränkten persönlichen Ehrgeiz bestimmt als durch selbstloses Interesse am Wohl der reformbedürftigen Kirche.

Dieser gewandte und ränkesüchtige Prälat, ein Glied des Dominikanerordens, Titular-Erzbischof von Granea oder Krain, einer alten venezianischen Kolonie, welche sich schon seit 1476 in den Händen der Türken befand, war im Jahre 1478 als Gesandter Friedrichs III. nach Rom gekommen. Anfangs empfahl er sich dem Papst durch seine Beredsamkeit und litterarische Bildung so sehr, dass er durch seinen Mund den französischen Gesandten, welche um Berufung eines Konziles baten, in öffentlicher Rede die Antwort zu teil werden liess[1]). Natürlich fehlte es nicht an Ehrungen und Geschenken, ja es scheint sogar, dass Sixtus, welcher gerne Versprechungen machte, dem ehrgeizigen Manne den roten Hut in Aussicht stellte[2]). Aber als sich im Laufe von drei Jahren seine Hoffnungen nicht erfüllten, begann Andrea Papst und Kardinäle öffentlich zu schmähen. Er scheint dann auf Vorstellungen des Papstes hin seines Gesandtschaftspostens enthoben worden zu sein, so dass Sixtus es wagen konnte, am 13. Juni 1481 den schmähsüchtigen Prälaten in die Engelsburg zu schicken, wo man ihn indessen nicht lange festhielt[3]). „Wir haben grosse Geduld mit ihm gehabt“, schrieb Sixtus am 10. September 1481 an den Kaiser, „weil er Euer Gesandter war; denn er pflegte sich mit unerhörter Frechheit über uns selbst, das ehrwürdige Kollegium der Kardinäle und die ganze Kurie auszulassen. Als endlich seine Verwünschungen kein Ende nahmen, und es unmöglich war, seine Lästerungen länger zu ertragen, liessen wir ihn in die Engelsburg einschliessen, wo er indessen mit allen Rücksichten behandelt worden ist. Dann haben wir trotz der Vorstellungen der Kardinäle den Prozess gegen ihn niedergeschlagen und haben ihn freigelassen mit väterlichen Ermahnungen, damit Ew. Majestät unsere wohlwollenden Absichten erkennen mögen[4]).“

Bald nach seiner Befreiung kehrte Andrea gereizt und erbittert nach Deutschland zurück und trat in Basel als kaiserlicher Gesandter und Kardinal von S. Sisto auf, in seinen antipäpstlichen Bestrebungen vor allem von Lorenzo de' Medici unterstützt[5]). Erst Anfang Juni, gerade als die durch Alphons von

[1]) Sigismondo de' Conti I p. 410 Anm. 1.

[2]) So Sigismondo de' Conti I p. 157.

[3]) Jakob von Volterra, Diarium bei Muratori XXIII p. 136: Eodem die (13. Juni 1481) Andreas Archiepiscopus Crajanensis in Adriani molem est trusus. Causam afferunt quod nonnulla temere tam de Pontefice quam de nonnullis quorum gratia et auctoritas maxima est apud Pontificem loquutus esset. Fuerat hic triennio continuo Romanorum Imperatoris Friderici legatus; sed muneris depositi accepto nuntio, illico in carcerem est conjectus; tamen post aliquot dies, Cardinale Sanct-Angeli deprecante, libertati est redditus, ac paulo post indignato nimium animo in Germaniam regressus est. Soweit ich sehe, sind die Angaben des Jakob da Volterra noch nicht benutzt worden.

[4]) Das Breve ist vollständig abgedruckt bei Sigismondo de' Conti I p. 410.

[5]) Vgl. den Bericht des Baccio Ugolini bei Pastor II p. 548.

Kalabrien heraufbeschworene Kriegsgefahr immer drohender wurde, drang die Kunde von dem Basler Konzil[1]) in Rom in die Öffentlichkeit, während der Papst den Verlauf desselben schon seit Monaten mit Spannung verfolgte. Anfang Mai hatte er bereits einen besonderen Gesandten nach Deutschland abgehen lassen mit der dringenden Bitte an den Kaiser, den abtrünnigen Erzbischof festnehmen zu lassen und gefangen zu halten, bis von Rom aus Weiteres über ihn verfügt werden würde[2]). Aber die Haltung des Kaisers war anfangs so schwankend, dass man in Rom zu fürchten begann, er begünstige das Konzil. Dagegen wurden die Ausfälle Andreas, der sich Erzbischof von Gottes Gnaden, Kardinal-Presbyter der römischen Kirche und Verkündiger des heiligen Konzils zu Basel nannte, immer heftiger[3]). Er nannte den Francesco von Savona ohne weiteres einen Sohn des Teufels, den Feind aller Gerechtigkeit, voller List und Tücke, welcher zum Regiment der Kirche durch Simonie gelangt sei, indem er zu sich selbst sagte: „Ich werde den Stuhl Petri kaufen, um die Schafe Christi zu schlachten." Er beklagte das Geschick der Kirche, wenn sie noch länger von Sixtus regiert werden würde, der sie beraube, verrate, vernachlässige und mit Schmach bedecke. Er nannte das Haupt der Kirche einen Meineidigen, einen Exkommunizierten, einen Häretiker, welcher über die Rechtgläubigen keine Macht haben könne; denn ein Exkommunizierter könne nicht andere exkommunizieren. Er warf ihm endlich vor, die Gewalt der Schlüssel missbraucht zu haben, indem er diejenigen mit ungerechtem Gericht verfolge, welche allein noch die Kirche und die Gerechtigkeit verteidigten.

Haltung des Papstes

Der Ton in den Breven Sixtus IV., die diese Angelegenheit betreffen, ist fast immer ebenso ruhig und würdevoll, wie die Ausfälle des Erzbischofs erregt und leidenschaftlich sind. Aber wie beunruhigt er sich fühlte, wie fest er sein Auge nach dem Siege bei Campo Morto auf die Bekämpfung dieses Schismas gerichtet hatte, beweist der Umstand, dass er einen Nuntius über den anderen nach Deutschland sandte[4]). Hier war inzwischen auch der Grossinquisitor Oberdeutschlands, Heinrich Justitoris, ein Dominikanermönch wie Andrea und Professor der Theologie, gegen den „Häretiker und Schismatiker" aufgetreten, und die Schärfe seiner Waffen liess nichts zu wünschen übrig. In einem offenen Brief vom 10. August 1482 nahm er den Papst gegen alle persönlichen Anschuldigungen in Schutz, verteidigte seine Schlüsselgewalt und seine Autorität auch über das Konzil. Überall zeigt sich der Verfasser so vertraut mit den Verhältnissen an der Kurie und, wo er von den Verdiensten Sixtus IV. redet, so eingeweiht in die inneren Angelegenheiten der ewigen

Auftreten des Heinrich Justitoris gegen Andrea von Krain

[1]) Jakob von Volterra bei Muratori XXIII p. 175: Hoc etiam tempore (Juni 1482) vulgatum est Romae, quemadmodum Andreas Archipraesul Crajanensis pro Cardinali in Basilea se gerit, ibique Concilium inchoat contra Pontificem. Dicitur, Federicum Imperatorem secreto illi assistere, Basileenses aperte sibi favere, ut frequens ibi Concilium congregetur, non tam Pontificis odio, quam propria utilitate.

[2]) Pastor II p. 736 Anhang n. 131. Hier ist das Dokument, welches Pastor in der Nationalbibliothek in Florenz fand, vollständig veröffentlicht.

[3]) H. Hottinger, Historiae ecclesiasticae novi testamenti Seculum XV, Tiguri 1657, Tom. IV. Vgl. vor allem p. 368, p. 392, p. 447.

[4]) Pastor II p. 549 Anm. 1.

Stadt, dass man allen Grund hat, anzunehmen, der Brief sei, wenn nicht in Rom verfasst, doch dort in allen Einzelheiten redigiert worden[1]).

Die Verteidigung der Schlüsselgewalt des Papstes wird mit besonderem Nachdruck durchgeführt. „Du appellierst“, so redet der Dominikanermönch seinen Ordensbruder an[2]), „vom Papst an das Konzil und an die allgemeine Kirche? Welch ein Wahnsinn! Weisst du denn nicht, dass Gottes Urteil eins ist mit dem Urteil des Papstes, dass alles, was der Papst bindet oder löst, auch vor Gott los oder gebunden ist? Weisst du nicht, dass jede Appellation vom Papst an Gott nichtig ist, da Gott und der Papst nur Ein Konsistorium, Ein Gericht und Eine Kurie haben, dass der Papst des ewigen Lebens Pförtner ist durch die Gewalt der Schlüssel? Sicherlich, wer dies Privileg der römischen Kirche, das Christus selbst ihr übertragen hat, anzugreifen wagt, der verfällt ohne allen Zweifel in Häresie, wird ein Meineidiger und Schismatiker. Was muss seine Strafe sein?“

Der Grossinquisitor erinnert daran, dass Dathan und Abiram, die Erzketzer, von der Erde verschlungen wurden[3]); aber ihm selbst fehle die Macht, solche Strafe auf ihre Nachfolger anzuwenden. So bezieht er auf Andrea von Krain direkt das Gebot Gottes, den zu steinigen, es sei Mensch oder Vieh, welcher den Berg Sinai anrühre, während Moses die Gebote empfing[4]). „Du also bist jene Bestie“, ruft er aus[5]), „die gesteinigt werden muss, weil sie den Berg berührt

[1]) Hottinger a. a. O. p. 395—421: Sehr bezeichnend ist p. 409 der Hinweis auf die Verdienste Sixtus IV. um die Erneuerung der Stadt Rom, in welcher er selbst augenscheinlich einen seiner höchsten Ruhmestitel sah. Hier wird auch zum erstenmal die Palastkapelle unter den Neubauten aufgeführt. Diese Würdigung der Bauthätigkeit Sixtus IV. ist bis heute unbeachtet geblieben; die Worte lauten: Nam pro augmentatione Divini cultus Hospitale S. Spiritus de novo a fundamentis aedificavit, cui et simile non reperitur. Demum et capellam cum Choro in Ecclesia S. Petri principis Apostolorum, capellam palatii Apostolici, Ecclesias infrascriptas S. Mariae de popolo, S. Ciri et Joannis, S. Petri ad vincula, S. Vitalis, S. Susannae, S. Nerei et Achillei, S. Stephani rotundi, S. Johannis de Malva, S. omnium Apostolorum, S. Salvatoris in Ponte. Insuper et Bibliothecam, cui et similis in orbe non invenitur libris pretiosissimis, uti lucidae doctrinae amator exstruxit ac decoravit. Pontem denique dirutum, maximis sumptibus restauravit, stratas et vias publicas urbis reformavit: unde et ab omnibus instaurator urbis proclamatur. Diese Verherrlichung der Bauthätigkeit Sixtus IV. hat Glassberger fast wörtlich in seine Chronika aufgenommen. Vgl. Analecta Franciscana ed. a patribus Collegii S. Bonaventurae, Ad Agnas Claras 1887, II p. 455.

[2]) Hottinger a. a. O. IV p. 418.

[3]) Hottinger a. a. O. IV p. 419: Considera, venisti vocatus ad Synodum venire non ut Synodum in Romani Pontificis contemptum prosequi velis. Ideo cum Dathan et Abiram schismaticis, nisi poenitueris, censebo tuam portionem, quos vivos terra absorbuit.

[4]) Exodus cap. XIX.

v. 12. Constituesque terminos populo per circuitum, et dices ad eos: Cavete ne ascendatis in montem, nec tangatis fines illius: omnis qui tetigerit montem, morte morietur.

v. 13. Manus non tanget eum, sed lapidibus opprimetur, aut confodietur iaculis sive iumentum fuerit, sive homo, non vivet.

[5]) Hottinger a. a. O. IV p. 398: Tu ergo illa bestia lapidanda, quae montem tetigit Ex. XIX. montem inquam, i. e. summum Pontificem, qui et ratione generalitatis, ratione sublimitatis, ac ratione legalis veritatis mons Syna significatur, polluto ore, famam eius sanctitatis denigrando tetigisti. Debes mori, non quomodocumque; sed lapidibus et iaculis confodiendus, eo quod et ausu temerario eundem tangis ipsum impugnando, citando et sibi non obediendo. Im folgenden werden dann die Strafen der Abtrünnigen und Gotteslästerer an

hat, das heisst den Pontifex Maximus, welcher nach allen Gründen der Erhabenheit, Würde und Wahrheit durch den Berg Sinai symbolisiert wird. Den du mit schändlichen Lippen berührt hast, den Ruf seiner Heiligkeit herabsetzend. Du musst sterben! Nicht auf irgend eine Art und Weise, sondern mit Steinwürfen sollst du überschüttet werden, deswegen weil du mit frevelhaftem Unterfangen den Papst angerührt, ihn angreifend, ihn vor Gericht ladend und ihm nicht gehorchend."

Antonio Gratiadei gegen Andrea von Krain

War einem Dominikaner die Widerlegung der Schriften des abtrünnigen Prälaten zugefallen, so setzten endlich Papst und Kaiser einen Franziskaner, den Antonio Gratiadei, ein, über ihn selbst Gericht zu halten. Sixtus hatte seinen Ordensbruder schon im Juni mit allen Vollmachten ausgerüstet[1]), als er als Gesandter des deutschen Kaisers in Rom weilte, und am 20. Oktober bestätigte Friedrich III. seine Wahl. Er sandte ein Schreiben an den Erzbischof, in welchem er ihm bei seiner Ungnade befahl, sich in allen Stücken diesem seinem Gesandten zu unterwerfen[2]). Am 18. Dezember wurde Andrea von Krain in Basel zur Verantwortung gezogen, und nachdem ihm der kaiserlich-päpstliche Nuntius seine Frevel gegen Staat und Kirche vorgehalten hatte, am 21. Dezember endlich verhaftet[3]). Auch dann verweigerte Basel noch die Auslieferung, aber Andrea liess sich schon am 2. Januar 1483 zu einem förmlichen Widerruf bereit finden[4]). Damit war seine Rolle ausgespielt. „Aber wenn nicht die Autorität des Kaisers eingegriffen hätte", schreibt ein gleichzeitiger Chronist[5]), „so würde in der Kirche ein grosses Schisma entstanden sein. Denn die Nebenbuhler des Papstes hofften auf die Zustimmung des Kaisers, ein Konzil abzuhalten. Jene beiden Häupter der Kirche aber, Kaiser und Papst, verbanden sich wie Hirten der Herde Christi, und das Unterfangen jener Konzilberufer ward erfunden wie vom Winde verwehter Staub."

Die Schlüsselübergabe und die Bestrafung der Rotte Korah in ihrer Beziehung auf die Zeitgeschichte

Treten wir jetzt an das vorletzte Freskenpaar in der Sixtinischen Kapelle heran, dessen enger Zusammenhang mit der Zeitgeschichte längst vermutet wurde; wie klar und einfach ergiebt sich nun auf einmal die Bedeutung der Schlüsselübergabe und das Verständnis der Bestrafung der Rotte Korah. Beide Fresken bezeichnen für die Regierung Sixtus IV. denselben Triumph, den Julius II.

Beispielen erläutert und wiederum heisst es dann zum Schluss (p. 407): Sed bestia, quae tetigerit montem, lapidabitur, et per tangere reprehensio intelligitur et praecipitur, ut bestia montem non tangat, id est, ut subditus bestialiter et indiscrete praelatum non reprehendat. Reprehendentem praecipit lapidari: sic et tibi, ut inter lapides inclusus sub custodia morte moriaris, continget.

[1]) Das Breve an den Rat von Basel bei Hottinger a. a. O. IV p. 570.

[2]) Hottinger a. a. O. IV p. 573.

[3]) Vgl. über die Zeitangaben Hottinger a. a. O. IV p. 567. u. p. 583.

[4]) Analecta Franciscana ed. a patribus Collegii S. Bonaventurae, Ad Claras Agnas 1887, Tom. II p. 486.

[5]) Vgl. die Chronica des Nicolaus Glassberger in den Analecta Franciscana II p. 483: Nisi enim auctoritas Imperatoris intervenisset, maximum in Ecclesia schisma subortum fuisset. Omnes enim aemuli domini Papae ad domini Imperatoris consensum respiciebant pro concilio celebrando. Sed illa duo capita Ecclesiae, scilicet dominus Imperator et dominus Papa, concorditer se habebant tamquam pastores gregis Christi et illorum conciliastorum conatus ut pulveres exsufflati inventi fuerunt. Hier ist auch p. 486 der Ausgang Andreas ausführlich erzählt; er war gewaltsam wie sein ganzes Auftreten. Als der päpstliche Gnadenbrief zu lange ausblieb, fasste ihn Verzweiflung; man fand ihn am 13. November 1484 im Kerker erhängt.

in der Stanza d'Eliodoro durch die Vertreibung Heliodors verherrlicht hat. Der Sieg von Campo Morto und die Überwindung der Schisma-Gefahr, das waren die grossen Ereignisse des Jahres 1482, als Sixtus gerade eifriger als je beschäftigt war, in seiner Palastkapelle die noch fehlenden Gemälde im grossen Freskencyklus ausführen zu lassen. Wie hätte er seiner Befreiung aus so grosser, zwiefacher Not damals nicht ein Denkmal setzen sollen? Aber während man beim Durchzug durchs Rote Meer den typologischen Zusammenhang mit dem Neuen Testament fallen liess, um die Beziehung auf die Zeitgeschichte desto nachdrücklicher zu betonen, hat man in der Bestrafung Korahs und in der Schlüsselübergabe beide Elemente aufs glücklichste zu vereinigen gewusst. Ja, es giebt, wie gezeigt wurde, nicht ein Bilderpaar in der Kapelle, an welchem die Typologie so scharf in allen Einzelheiten durchgeführt wurde; aber auch die Anspielungen auf die Zeitgeschichte konnten nicht klarer zum Ausdruck gebracht werden.

Der Kaiser gegen Andrea von Krain

„Wir haben aus deinen beiden Briefen nicht erkennen können", schrieb der Kaiser am 30. Oktober 1482 an den Erzbischof von Krain, „aus welchem Grunde und in welcher Autorität du dir anzueignen wagtest, was dir nicht zusteht, sondern was vielmehr nach dem Pontifex Maximus uns Selbst obliegt als dem römischen Kaiser. So hast du nicht nur den Papst, sondern auch uns Selbst aufs höchste beleidigt, indem du dich selbst in frevelhafter Weise über die Autorität von Papst und Kaiser gestellt und dich unterfangen hast, die Ordnung göttlichen und menschlichen Rechtes, wir wissen nicht in welchem Geiste, zu zerstören und zu stürzen[1])". Einen doppelten Frevel also wirft hier Friedrich III. dem Andrea Zamometic vor, und ein solcher ist auch im Aufruhr der Rotte Korah und im Abfall Dathans und Abirams aufs deutlichste zur Darstellung gelangt. Denn Korah greift allein mit seinen Anhängern Arons priesterliche Rechte an, die „Erzketzer" Dathan und Abiram[2]) aber verweigern ausdrücklich auch dem Moses, der höchsten weltlichen Autorität, den Gehorsam. Kaiser und Papst, weltliches und göttliches Gericht auf Erden, in ihrer erhabensten Erscheinung beleidigt und missachtet zu haben, das ist aber auch die Anklage gewesen, welche Gratiadei im Namen von Kaiser und Papst gegen Andrea von Krain erhoben hat[3]). Was musste seine Strafe sein? Auch hier hätte die Steinigung des Lästerers die Strafe des Abfalls und Ungehorsams nicht deutlicher zur Anschauung bringen können. „Du musst sterben", hatte ja schon der dominikanische Gross-Inquisitor seinem Ordensbruder zugerufen, „aber nicht auf eine beliebige Weise. Du sollst gesteinigt werden; durch Steinwürfe allein sollst du zu Grunde gehen." Ja, in diesem Urteilsspruch des Justitoris liegt die Verbindung mit der Steinigung des Lästerers in der Sixtina so klar vor Augen, dass man in dem Lästerer die Persönlichkeit des Andrea Zamometic selbst erkennen darf [Abb. 115], welcher Rom ja erst im Herbst

[1]) Hottinger a. a. O. IV p. 573.

[2]) „Auctores scismatum" nennt auch Julius II. in der gegen das Konzil von Pisa gerichteten Bulle vom 19. April 1512 Dathan und Abiram, mit deren Namen er auch die abtrünnigen Kardinäle bezeichnet. Vgl. Amplissima collectio Bullarum Tom. III P. III p. 327 § 9 u. p. 328 § 15.

[3]) Hottinger a. a. O. IV p. 577: Doleo cum oporteat me vobis pro gravi vestra in summum Pontificem et Dominum Imperatorem offensa contrariari.



Abb. 115 PORTRÄT DES ANDREA VON KRAIN (?) VON BOTTICELLI

des Jahres 1481 verlassen hatte und wahrscheinlich dort in der eigentümlichen Tracht mit dem spitzen, weissen Pelzkragen über der Schulter aufgetreten war.

Es bleibt nur noch übrig, die Beziehung Eldads und Medads zur Zeitgeschichte zu erklären, die von Wolken getragen über dem Abgrund erscheinen, der Dathan und Abiram verschlingt. Denn zweifelsohne sind auch sie nichts anderes als vorbildliche Typen aus dem Alten Testament mit einem besonderen Sinn für die Gegenwart. Zu den Befugnissen der Prädikatoren und Minoriten, der Dominikaner und Franziskaner, gehörte die Bekämpfung der Häresie[1]). Es waren ja auch thatsächlich Brüder dieser beiden Orden gewesen, welche das Schisma des Andrea Zamometic mit Wort und Schrift verdammt und endlich überwunden hatten. Dann aber hatte der Franziskaner auf dem päpstlichen Thron von jeher die Prediger und Minoriten besonders begünstigt. Welch eine Fülle von Gnaden und Privilegien ergoss sich auf sie in jenen beiden berühmten Bullen, dem „Mare magnum" vom Jahre 1474 und der „Bulla aurea" vom Jahre 1479! In der Einleitung der goldenen Bulle vom Jahre 1479 vergleicht Sixtus die Dominikaner und Franziskaner mit zwei Strömen, die ihre Quellen im Paradiese haben, er nennt sie zwei Seraphim, die, von irdischen Dingen losgelöst, durch heilige Betrachtungen wie auf Flügeln zum Himmel emporgetragen würden, er bezeichnet sie endlich als zwei Posaunen, durch welche Gott die ganze Kirche zusammenrufe zur Speisung mit der reinen Lehre des Evangeliums[2]). In der Sixtinischen Kapelle erfand er noch ein anderes Gleichnis. Er nannte sie Eldad und Medad, nicht nur um den Sieg der Rechtgläubigkeit über die Häresie zu verherrlichen: es sollten in diesem Bilde auch die Ordensbrüder gegen den Weltklerus in Schutz genommen werden, der nicht aufhörte, über Eingriffe der Dominikaner und Franziskaner in sein priesterliches Amt zu klagen[3]). Wie Eldad und Medad weissagten, ohne der Strafe der Häresie zu verfallen, so ruhte der Geist Gottes auch auf den Verteidigern der Rechtgläubigkeit, den Jüngern der hh. Franziskus und Domenikus. Ausdrücklich hatte der Papst verboten, diese beiden Orden jemals der Häresie zu beschuldigen, denn er schätzte sie als besondere Stützen seines Thrones, wie auch die Medaille beweist, welche man in seinem Grabe fand. So wies auch Moses die Anklage des Josua zurück: „Was eiferst du für mich? Könnte es nicht geschehen, dass alles Volk weissagte und Gott seinen Geist auf alle gäbe[4])?"

Eldad und Medad

[1]) Bullarum ampl. coll. Tom. III P. III p. 175 § 11, wo es in der goldenen Bulle heisst: Dictorum ordinum professores, qui Inquisitores hereticae pravitatis pro tempore in diversis mundi partibus deputantur . . . . . . Weiter unten § 13 wird dann die „exstirpatio haereticorum" als ein besonderes Verdienst der beiden Orden gerühmt.

[2]) Ebendort p. 173. Vergleiche hierzu im Anhange III, F. n. 12 eine sehr merkwürdige Bronzemedaille, von welcher das Museo Correr in Venedig und der Bargello in Florenz je ein Exemplar besitzen. Sie verherrlicht die Wohlthaten, welche Sixtus den Dominikanern und Franziskanern erwies, und bietet zugleich ein sehr interessantes Gegenstück zu der Eldad- und Medad-Darstellung in der Sixtinischen Kapelle. Die Medaille wurde im Grabe Sixtus IV. gefunden. Die Ordensbrüder sind ein Franziskaner und ein Dominikaner, welche den Papst krönen, um ihrer Dankbarkeit für die erhaltenen Privilegien Ausdruck zu geben. Weder Armand, Les Médailleurs Italiens II n. 62 noch Supino, Il medagliere Mediceo p. 74 n. 189 haben diese Beziehung erkannt.

[3]) Pastor II p. 570 u. 71.

[4]) Numeri cap. XI v. 29.

Bedeutung der Schlüsselübergabe

Dass auch die Schlüsselübergabe, in Beziehung zum verunglückten Konzilsversuch des Andrea Zamometic gebracht, einen besonderen Sinn erhält, liegt auf der Hand. Wenige Jahre vorher hatte Platina ja erst seine Privilegiensammlung der römischen Kirche vollendet, wo nachdrücklich die strafende und richtende Gewalt des Papsttums über Häresie und Schisma betont wird[1]), und Gratiadei hätte dem abtrünnigen Erzbischof gegenüber die Schlüsselgewalt der Päpste nicht nachdrücklicher betonen können als mit den Worten: „Vitae aeternae claviger est, et ostiarius per potestatem clavium est ipse Papa[2]).“

Aber nicht nur die geistlichen Rechte des Papstes gründen sich auf Christus; er hat mit dem Worte: „Gebet dem Kaiser, was des Kaisers ist“, auch eine höchste weltliche Macht auf Erden bestätigt, gegen welche sich der Erzbischof von Krain ebenfalls aufgelehnt hatte. Wenn also die Geschichte des Zinsgroschens im Hintergrunde auf der Schlüsselübergabe erscheint, so soll damit der gemeinsame Kampf von Kaiser und Papst gegen das Schisma, aber auch der gemeinsame Sieg verherrlicht werden. Denn die beiden Häupter der Kirche, schreibt der Chronist des Franziskanerordens, kämpften und siegten einträchtig zusammen, wie die Hirten der Herde Christi[3]). Wenn wir endlich im Hintergrunde derselben Schlüsselübergabe dargestellt sehen, wie die Juden versuchen, Christum als einen Lästerer zu steinigen, so ist es einleuchtend, dass bei der Wahl dieser Scene das Vorbild der Steinigung des Lästerers im Alten Testament massgebend gewesen ist. Eine Beziehung auf Thatsachen der Gegenwart konnte hier nicht beabsichtigt sein.

So tief führt uns der historische Bilderkreis der Sixtinischen Kapelle in die Zeitgeschichte ein. So abhängig ist das völlige Verständnis dieser Wandgemälde von der Erkenntnis der Geistesströmungen, welche die Zeit beherrschten, von dem Vertrautsein mit den persönlichen Führungen und der Regierungsgeschichte Sixtus IV.! Wir können noch heute auf ein merkwürdiges Beispiel den Finger legen, welches mit aller nur wünschenswerten Klarheit die Neigung des Papstes demonstriert, allerhand Mysterien, wie er sich selbst ausdrückt, durch die Kunst zur Darstellung zu bringen. Im Jahre 1478 sandte er den Schweizern eine gemalte Fahne und begleitete das Geschenk mit einem Diplom, welches die Stadt Bern bewahrt hat. In diesem Breve beschreibt er die Fahne, auf welcher das Bild des Apostelfürsten gemalt war, wie er in der Linken die Schlüssel, in der erhobenen Rechten aber ein weisses Kreuz trägt. „Die Fahne selbst“, heisst es dann weiter, „ist von roter Seide mit Fransen und herabhängenden seidenen Bändern geschmückt, und alles das hat seine Bedeutung. Rot liessen wir die Fahne herstellen, um euren Eifer, eure Treue und Ergebenheit gegen den päpstlichen Stuhl zu versinnbildlichen. Das Bildnis Petri aber liessen wir anbringen, weil Petrus selbst das Haupt der römischen Kirche ist, damit ihr wisst, dass ihr dem h. Petrus selbst und der römischen Kirche

[1]) Die Vorrede ist im Regestum Clementis Papae V (Romae 1885) Tom. I p. CCXXVII abgedruckt, wo es u. a. heisst: De auctoritate anathemizandi eos qui contra sedem apost. moliti aliquid fuerint quique heresim et seditionem in ecclesia severint tam latus in his bullis apparet campus ut fulmina quedam in prevaricatores ipsos et scismaticos e celo missa videantur. Vgl. Pastor II p. 621.

[2]) Hottinger a. a. O. IV p. 418.

[3]) Analecta Franciscana Tom. II p. 483.

euren Gehorsam leistet. Das Kreuz des Herrn aber ist auf seine Rechte gelegt, weil unser Herr Jesus Christus das Kreuz tragend den Teufel besiegt und die Pforten der Hölle überwältigt hat, nämlich die Feinde der Kirche, gegen welche auch ihr kämpfen werdet unter dem Zeichen dieses Kreuzes[1]).“

Omnia sua mysteria habent! Das sind die eigenen Worte Sixtus IV., wie hätten sie nicht auf den monumentalen Bilderkreis der Palastkapelle Anwendung finden sollen, wenn der Papst schon mit der Farbe und der Malerei einer Fahne so viele Gedanken und Beziehungen zu verbinden wusste?

[1]) Hottinger a. a. O. IV p. 349—351.



AUS DEM MISSALE DES DOMENICO DELLA ROVERE IN TURIN

ABSCHNITT VI

DIE UMBRISCHEN MEISTER IN DER SIXTINA



DEKORATION AUS DEM PALAZZO COLONNA VON PINTURICCHIO

KAPITEL I • DIE GEMÄLDE DER ALTARWAND

Die Entstehungsgeschichte der Deckenmalereien der Sixtinischen Kapelle, welche Michelangelo fünfundzwanzig Jahre nach der Vollendung der Wandmalereien begann, bietet keineswegs einen besonderen Reichtum an Einzelzügen dar, die sich zu einem glänzenden Gesamtbild vereinigen liessen. Aber es hat sich doch ein Bruchstück der Korrespondenz Buonarottis aus jenen Jahren erhalten, und Vasari und Condivi haben eine Reihe von Thatsachen überliefert, die uns den Schöpfer und seine Schöpfung menschlich nähern. Wir können dem einsamen Meister in das verschlossene Heiligtum folgen, welches kaum der Papst betreten durfte, wir wissen, wie er kämpfte und betete, wir lesen es von seinen Werken ab, wie er arbeitete, und wir erfahren durch ein Spottgedicht aus seinem eigenen Munde, wie er selbst das vollendete Werk beurteilte.

Mangel an zeitgenössischen Berichten

Aus der viel geräuschvolleren Schaffenswerkstätte der früheren Meister aber, der Umbrer und Florentiner, ist kaum ein Laut durch die langen Jahrhunderte zu uns hindurchgedrungen. Nur mühsam gelingt es, den zeitlichen Rahmen ihres Wirkens festzustellen, aber das leere Blatt mit Zeichnung und Farbe auszufüllen, muss fast ausschliesslich der Phantasie überlassen bleiben. Wäre nur ein einziger von den Briefen übrig geblieben, die Perugino und Pinturicchio nach Perugia, die Botticelli, Ghirlandajo und Rosselli nach Florenz gelangen liessen, um während der jahrelangen Abwesenheit die Heimat wissen zu lassen, wie es ihnen in der Fremde erging, wäre uns nur eine einzige Aufzeichnung erhalten, das rege Treiben im Palastheiligtum zu schildern, welches nun die Maler in Besitz genommen hatten, nachdem Giovannino de' Dolci, der Architekt, nachdem Mino da Fiesole und Giovanni Dalmata, die Bildhauer, ihr Werk gethan! Aber die Zeitgeschichte begnügt sich naturgemäss, im allgemeinen die Verdienste Sixtus IV. um die Neugründung Roms zu preisen; die Gesandt-

schaftsberichte und die wenigen Memoirenbücher jener Tage reden nur von politischen Begebenheiten, und die regelmässigen Aufzeichnungen der päpstlichen Ceremonienmeister beginnen erst mit dem Tode Sixtus IV.

Charakteristik Vasaris

Auch Vasari wird sehr lakonisch, sobald er im Leben seiner Landsleute an die Schilderung ihrer Thätigkeit in der Fremde gelangt ist. Seine ungenauen und oft fehlerhaften Beschreibungen der Wandgemälde der älteren Meister überzeugen uns, dass es ihm beim Besuch der Sixtinischen Kapelle nicht anders erging, als es noch heute den meisten Romfahrern ergeht. Michelangelos Malereien an der Decke und über dem Hochaltar nahmen auch ihm sofort das Auge und die Phantasie gefangen, und den Werken der älteren Meister, welche überdies schon damals durch Weihrauchnebel verdunkelt waren, hat er nur geringe Beachtung geschenkt. So hat er überhaupt nicht versucht, über den geistigen Zusammenhang dieser Fresken, ihre Beziehungen zur Zeitgeschichte und ihr Werden und Entstehen zuverlässige Nachrichten zu erhalten. Er macht den Baccio Pontelli zum Baumeister der Kapelle und giebt ihm alle Ruhmestitel, welche dem Giovannino de' Dolci gebühren; auch die Beschreibung der Gemälde ist mehr als einmal völlig unzutreffend, und er hat sich niemals die Mühe genommen, genau zu scheiden zwischen den Arbeiten von Meister und Schüler. Den Bartolomeo della Gatta, welcher doch nur ein Gehilfe war, stellt er dem Signorelli und dem Perugino an die Seite; Pinturicchios bedeutsamen Anteil an den Fresken der umbrischen Schule hat er nur flüchtig gestreift. Namen von Zeitgenossen, welche in der Kapelle porträtiert waren, sind richtig oder auch gefälscht an sein Ohr gedrungen, aber von den merkwürdigen Beziehungen einzelner dieser Fresken auf die Person des Papstes und seine Regierungsgeschichte hat er keine Ahnung mehr gehabt. Es ist ihm überhaupt nur ein einziger anekdotenhafter Zug aus der römischen Werkstätte der Florentiner und Umbrer bekannt geworden, und obwohl sich dieser erst auf die Vollendung der Malereien im Palastheiligtum bezieht, giebt uns diese Episode doch ein lebendiges Bild von dem Treiben und Schaffen in der Kapelle, welche eine ganze Schar der erlesensten Künstler in fröhlichem Wettstreit um den höchsten Preis in ihren Mauern vereinigt sah.

Cosimo Rosselli erhält den Preis

„Man sagt aber“, so berichtet Vasari schon in der ersten Ausgabe seiner Lebensbeschreibungen vom Jahre 1550[1]), „dass der Papst ausser der Bezahlung für den, der seine Arbeit am besten vollbringen würde, einen Preis ausgesetzt

[1]) Le Vite, Firenze M D L, II p. 456 In der zweiten Ausgabe von 1568 (II p. 438) ist der Bericht ein wenig gekürzt, und dem Papst lässt Vasari grössere Gerechtigkeit widerfahren, wenn er dem Urteil „che non molto s'intendeva di simili cose“ hinzufügt „anchora che se ne dilettasse assai.“ Wir haben keinen Grund, wie es wohl geschehen ist, zu zweifeln, dass die Anekdote Vasaris im allgemeinen auf Wahrheit beruht. War doch der Vorgang in Florenz so bekannt geworden, dass man nach dem Tode Cosimos ein Epithaph verfasste, welches sich auf seinen unverdienten Triumph in der Sixtina bezog:

Pinsi, et pingendo fei
Conoscer quanto il bel colore inganna;
Et a compagni miei
Come tal biasma altrui, che se condanna.

Nur in der ersten Ausgabe von 1550 (II p. 458) abgedruckt. Vgl. in der Ausgabe von Milanesi III p. 190 Anm. 2.

habe; und der solle den Preis erhalten, welcher nach dem Urteil des Pontifex selbst des Lobes und Verdienstes wert erscheinen würde. Als nun der Bilderkreis vollendet war, kam Se. Heiligkeit selbst, das Werk zu sehen, und jeder der Meister hatte sich bemüht, den Lohn und die Ehre für sich zu erhalten. Cosimo Rosselli aber, der sich den Übrigen in Erfindung und Zeichnung nicht gewachsen fühlte, suchte seine Schwäche zu verbergen. Deswegen bedeckte er sein ganzes Werk mit feinstem Ultramarin und mit lebhaften Farben, und auf alle seine Bilder setzte er goldene Lichter, und da gab es keinen Baum, kein Kraut, kein Gewand und keine Wolke mehr, die er nicht vergoldet hätte, in der Hoffnung, dass der Papst, weil er wenig von dieser Kunst verstand, ihm den Sieg zuerkennen würde. Es kam der Tag, dass jeder Meister sein Werk enthüllen musste, und so zeigte auch Rosselli das seinige, über welches die anderen Meister nicht genug zu spotten und zu lachen wussten, obwohl sie mit seiner Schwäche Mitleid hätten haben sollen, anstatt ihn zu verhöhnen. Der Papst ging endlich, das Werk der vollendeten Kapelle zu besichtigen, und sofort blendeten ihm das Himmelblau, das Gold und die anderen schönen Farben Cosimos die Augen. Und weit mehr als alle übrigen gefielen ihm diese Arbeiten, weil er eben wenig Urteil in solchen Dingen besass. Daher fällte er denn den Spruch, dass Cosimo ihn mehr befriedigt und besser gearbeitet habe als die anderen, welche soviel mehr verstanden als er selbst. Und so erhielt thatsächlich Cosimo die Belohnung als tüchtigerer und besserer Künstler vor den anderen. Ja, der Papst befahl den Übrigen, dass sie ihre Gemälde auch mit Gold und schönerem Himmelblau bedeckten, damit sie den Arbeiten Cosimos an Farbenpracht und Reichtum nicht nachstehen möchten. Da wurden die armen Maler missmutig, ja beinahe verzweifelt, und um dem geringen Kunstsinn des h. Vaters wohlzugefallen, gingen sie daran, alles das Gute zu verderben, was sie gemacht hatten[1]). Cosimo aber lachte nun noch mehr über die, welche einst über ihn gelacht hatten, als sie ihn wegen seines vielen Goldes verspotteten."

Das lustige Geschichtlein Vasaris, dessen Echtheit zu bezweifeln wir nicht den mindesten Grund haben, führt uns mitten unter das Volk der Künstler und ihrer Gehilfen, deren Ehrgeiz der Papst so klug zu wecken gewusst hatte. Wir sehen, wie sie endlich nach der langen, mühevollen Arbeit zunächst voreinander ihre Bilder enthüllen, wir folgen ihnen, wie sie lobend und tadelnd und auch sicherlich nicht ohne Eifersuchtsgefühle aufeinander die Bilderreihe mustern, und wie sie endlich vor den Leistungen des Rosselli ein unbarmherziges Gelächter anstimmen. Der feine und schlagfertige Botticelli mag damals am meisten gespottet haben, und der gemütliche Signorelli hat vielleicht am herzlichsten gelacht. Aber Meister Cosimo wird arg verstimmt gewesen sein, und sein seltsamer Schüler Piero mag die Kränkung noch bitterer empfunden haben. Dass aber Sixtus anderer Meinung war als seine lästernden Künstler, und zu aller Erstaunen den bunten Farben und Goldverzierungen Rossellis den

[1]) Hier nimmt es Vasari schon mit der Wahrheit nicht mehr ganz genau, denn z. B. auf dem Fresko Ghirlandajos, der Berufung der ersten Jünger, lässt sich auch nicht eine einzige Goldverzierung entdecken. Der Papst hatte es überdies viel zu eilig, die Kapelle vollendet zu sehen, um die Maler nach vollendeter Arbeit noch einmal wieder auf die Gerüste zu schicken.

Preis erteilte, erscheint keineswegs unglaublich. Denn in der Armut seiner Franziskanerzelle hatte Francesco von Savona wahrhaftig keine Gelegenheit gefunden, sich ein feineres Kunstverständnis anzueignen. Es ist aber anzunehmen, dass die kunstverständigeren Kardinäle sehr bald das Urteil Sr. Heiligkeit berichtigt haben werden, welches sich übrigens die Umbrer und Florentiner keineswegs so zu Herzen nahmen, wie Vasari glauben machen will. Wahrscheinlich spotteten sie jetzt über den Papst ebensosehr wie über seinen Lieblingskünstler, und seinen Befehl, wenn ein solcher überhaupt gegeben war, noch einmal die Gerüste zu besteigen, haben sie schwerlich erfüllt. Thatsächlich hat nur noch Luca Signorelli in seinem einzigen erhaltenen Fresko auf eine sorgfältige Ausführung der Goldornamente Wert gelegt, die Botticelli und Perugino sehr massvoll verwendeten, während Ghirlandajo dieselben in der „Berufung" überhaupt verschmäht hat.

Perioden in der Entstehungsgeschichte der Wandgemälde

Beweist schon Vasaris Erzählung, dass wenigstens die Florentiner und der Cortonese Signorelli ihre Arbeit im Vatikan ziemlich gleichzeitig vollendet haben, so ist damit natürlich noch nicht gesagt, dass sie auch zu derselben Zeit begonnen haben. Wir werden vielmehr in der Entstehungsgeschichte des gesamten Freskencyklus verschiedene Perioden zu unterscheiden haben. Pier Matteo d'Amelia und Fra Diamante erschienen zuerst auf dem Plan, um sehr bald wieder zu verschwinden, nachdem sie ziemlich schwache Proben ihres Könnens abgelegt hatten. Die Florentiner Ghirlandajo, Botticelli und Rosselli setzten die Papstporträte fort; sie werden alle drei in dem Kontrakt vom 27. Oktober 1481 aufgeführt, der auch ihre schon gemalten Historien erwähnt und zugleich die Bedingungen festsetzt für die Ausführung der zehn noch fehlenden Wandgemälde. Nur Luca Signorelli wird hier noch nicht genannt; er wurde also erst später, wahrscheinlich um eine versagende Kraft zu ersetzen, mit seinem Schüler Bartolomeo della Gatta nach Rom berufen und hat, was noch fehlte, gemalt: die beiden letzten Bilder aus der Lebensgeschichte des Moses.

Peruginos Thätigkeit in der Kapelle Sixtus IV. von 1480—1482

Ehe aber noch der Papst die florentiner Meister nach Rom kommen liess, hat er sich der Kunst Peruginos und seiner Werkstätte für den Freskenschmuck seines Heiligtums versichert. War doch eben erst, im Dezember 1479, die Chorkapelle in St. Peter vollendet, wo er, das Haupt der umbrischen Malerschule, die Halbkuppel der Apsis mit einer in Wolken thronenden Madonna geschmückt hatte. Wenn nun schon aus dem Lobgedicht auf Sixtus IV. vom Jahre 1477 hervorgeht[1]), dass der Bau des Palastheiligtums nahezu vollendet war, so kann kein Zweifel sein, dass Perugino im Jahre 1479 seine Werkstätte direkt von St. Peter in den Vatikan verlegt hat[2]). Er hatte auch in der That

[1]) Pastor a. a. O. II p. 633, Anm. 2.

[2]) Vasari (ed Milanese III p. 578) sagt über Peruginos Thätigkeit in der Sixtina nur Folgendes: Perchè talmente si sparse la fama di Pietro per Italia e fuori, che è fu da Sisto IV. pontefice, con molta sua gloria, condotto a Roma a lavorare nella cappella, in compagnia degli altri artefici eccellenti: dove fece la storia di Cristo quando dà le chiavi a S. Pietro in compagnia di Don Bartolomeo della Gatta, abate di S. Clemente di Arezzo; e similmente la Natività e il Battesimo di Christo, e il Nascimento di Mosè, quando dalla figliuola di Faraone è ripescato nella cestella: e nella medesima faccia dove è l'altare, fece la tavola in muro con l'Assunzione della Madonna; dove ginocchioni ritrasse papa Sisto.

in weniger als zwei Jahren die ganze Altarwand der Kapelle ausgemalt[1]); ja, da im Oktober 1481 von den sechzehn Historien überhaupt nur noch zehn zu malen waren, so kann damals sehr wohl auch schon eine der Geschichten rechts oder links von der Altarwand vollendet gewesen sein, deren Wert dann im Januar des folgenden Jahres abgeschätzt worden ist. Wenn dann endlich schon im Oktober 1482 die Florentiner den berühmten Umbrer mit dem Freskenschmuck einer Wand im Palazzo Vecchio betrauten, so mussten sie wissen, dass seine Verpflichtungen in Rom bald abgelaufen waren[2]). Allerdings hat Perugino diesen Auftrag, der noch im Dezember desselben Jahres dem gleichfalls abwesenden Filippino Lippi übertragen wurde[3]), niemals ausgeführt, obwohl es mit höchster Wahrscheinlichkeit behauptet werden kann, dass er Rom schon im Herbst des Jahres 1482 den Rücken kehrte[4]). So lässt sich zeitlich Peruginos Thätigkeit in der Sixtina mit ziemlicher Sicherheit bestimmen; sie umfasst die Jahre 1480—1482. Der Meister hat dann die Stadt der Päpste, wo er viel Geld verdient hatte und im Vatikan das grösste Ansehen genoss, zunächst auf einige Jahre verlassen, aber schon im März des Jahres 1485 erscheint er wieder in päpstlichen Diensten. Im November des Jahres 1483 begegnet er uns in seiner Heimatstadt Perugia[5]), wo er erst am 5. März 1490 über 150 Golddukaten die Empfangsbescheinigung ausstellte der „Restzahlung für die Malerei in der Kapelle im apostolischen Palast“[6]).

Die Werkstatt Peruginos

Als Schüler und Gehilfen Peruginos bei seinen Gemälden in der Sixtinischen Kapelle führt Vasari ausser dem Bartolomeo della Gatta, welchen er dem Meister mit Luca Signorelli zusammen bei der Schlüsselübergabe helfen lässt[7]), nicht weniger als drei Namen an. Von Pinturicchio, der auch hier wie sonst das Stiefkind des Aretiners ist, heisst es nur, dass er in Rom gearbeitet habe zur Zeit Sixtus IV., als er mit Perugino zusammen war, welcher ihm den dritten Teil alles Verdienstes zuerkannte[8]); Rocco Zoppo soll in der Sixtus-Kapelle die Porträts der Nepoten Girolamo und Pietro Riario gemalt haben[9]); Andrea

[1]) Vgl. oben den Kontrakt vom 27. Oktober 1481.
[2]) G. Gaye, Carteggio inedito d'artisti, Firenze 1839, I p. 578.
[3]) Gaye a. a. O. I p. 579. [4]) Weiteres siehe unten bei der Beschreibung der Schlüsselübergabe.
[5]) A. Mariotti, Lettere pittoriche perugine a Signor Baldassare Orsini, Perugia 1788, p. 146 Anm. 3. Damals wurde dem Perugino das Altarbild für die Magistratskapelle im Palazzo Communale übertragen, welche Bonfigli ausgemalt hatte. Er verliess aber Perugia schon wenige Tage später, und das Bild, welches schon vor ihm den Malern Pietro di Galeotto und Santi di Apollonio verdungen war, wurde von ihm erst im Jahre 1495 gemalt. Es ist heute eine der Hauptzierden der vatikanischen Pinakothek.
[6]) A. Mariotti, Lettere pitt. per. p. 150 Anm. 7. Vgl. Anhang der Dokumente, wo das von Mariotti erwähnte Aktenstück vollständig gegeben ist, dessen Abschrift ich der Güte des Conte Luigi Manzoni verdanke.
[7]) Vasari ed. Milanesi III p. 216.
[8]) Vasari ed. Milanesi III p. 494: Avendo dunque costui nella sua prima giovanezza lavorato molte cose con Pietro da Perugia suo maestro, tirando il terzo di tutto il guadagno che si faceva, fu .... p. 497: Avendo il Pinturicchio lavorato in Roma al tempo di Papa Sisto, quando stava con Pietro Perugino, aveva ....
[9]) Vasari ed. Milanesi III p. 591: Fu similmente suo discepolo Rocco Zoppo, pittor Fiorentino; .... dirò bene che ritrasse in Roma, nella cappella di Sisto, Girolamo Riario e Fra Pietro cardinale di San Sisto.

Luigi von Assisi, genannt l'Ingegno, wird von Vasari als der beste aller Schüler Peruginos gepriesen, welcher sich seiner kunstreichen Hand bei seinen grössten Schöpfungen bedient habe: im Cambio von Perugia, in der Portiuncula bei Assisi und zuerst und vor allem in Rom in der päpstlichen Kapelle im Vatikan[1]). Man wird ja auch ohne weiteres dem Perugino eine grössere Anzahl von Gehilfen zugestehen müssen als den übrigen Meistern, hat er doch bei der Verteilung der Arbeit solchen Löwenanteil erhalten, dass man meinen möchte, der umbrischen Schule sei ursprünglich allein der ganze Bildercyklus zugedacht gewesen. Aber eine vollständige Charakteristik der einzelnen Schülerhände und vor allem eine Prüfung der Angaben Vasaris auf ihre Glaubwürdigkeit wird schon dadurch unmöglich gemacht, dass die Malereien der Altarwand, die Hauptleistungen der umbrischen Schule in der Sixtina, zu Grunde gegangen sind.

Vasaris Bericht über Peruginos Thätigkeit in Rom

Vasari, dessen Angaben über die Jugend Peruginos, seine künstlerische Abstammung und seine früheren Werke sehr lückenhaft und unzuverlässig sind[2]), erwähnt auch die Chormalereien in der Sixtinischen Kapelle in St. Peter mit keinem Wort und lässt den umbrischen Meister daher erst zur Ausmalung der Palastkapelle von Sixtus IV. nach Rom berufen werden. „Denn so verbreitete sich der Ruf Pietros", schreibt der Aretiner[3]), „in Italien und draussen, dass er vom Pontifex Sixtus IV. zu seinem grossen Ruhme nach Rom geführt wurde, in der Kapelle in Gemeinschaft mit anderen ausgezeichneten Künstlern zu arbeiten. Hier malte er die Geschichte, wie Christus die Schlüssel an St. Peter giebt, in Gemeinschaft mit Don Bartolomeo della Gatta, Abt von San Clemente in Arezzo. Dann malte er die Geburt und die Taufe Christi und ebenso die Geburt des Moses, wie er von der Tochter Pharaos im Korbe aufgefischt wird. Und an derselben Altarwand malte er als Freskogemälde die Himmelfahrt der Madonna, wo er Papst Sixtus knieend porträtierte. Aber diese Arbeiten wurden unter Paul III. heruntergerissen, um die Mauerfläche herzustellen für das Jüngste Gericht des göttlichen Michelangelo."

Dieser lakonische Bericht Vasaris, welcher überdies die Beschneidung des Mosesknaben unter den Fresken der umbrischen Schule aufzuführen vergessen hat, wird durch den Preis, welchen Sigismondo de' Conti dem Altarbild der Assunta erteilt, nicht wesentlich bereichert[4]). Aber so summarisch die Be-

[1]) Vasari ed. Milanesi III p. 595: Ma fra i detti discepoli di Pietro miglior maestro di tutti fu Andrea Luigi d'Ascesi, chiamato l'Ingegno; il quale nella sua prima giovanezza concorse con Raffaello da Urbino sotto la disciplina di esso Pietro, il quale lo adoperò sempre nelle più importanti pitture che facesse; come fu nell' udienza del Cambio di Perugia, dove sono di sua mano figure bellissime, in quelle che lavorò in Ascesi e finalmente a Roma nella Cappella di papa Sisto. Vgl. ebendort p. 617 den Kommentar Milanesis und Rumohr, Italienische Forschungen, Berlin 1827, II p. 329, welcher zuerst die Ungereimtheiten Vasaris, die den Ingegno betreffen, nachgewiesen hat.

[2]) Über die dunkle Jugend Peruginos handeln ausführlicher Schmarsow im Jahrbuch d. K. Pr. Kunstsammlg. (1884) V p. 221 ff. und Konrad Lange in der Festschrift für Anton Springer, Leipzig 1885, p. 85 ff.

[3]) Die erste Ausgabe von 1550 p. 548 und die zweite Milanesi III p. 578 stimmen im Text überein, der schon oben p. 58, Anm. 2 gegeben ist.

[4]) Le storie de suoi tempi I p. 205: Sulla fronte poi dell' altare vi fece dipignere l'immagine della Vergine Assunta in cielo, la quale era espressa con tanto magistero, che sembrava vederla

schreibung ist, die Angaben genügen doch, um die zerstörte Altarwand in ihrer ursprünglichen Gliederung wenigstens zu rekonstruieren. Wird doch überdies die weite Fläche der Altarwand in ganz ähnliche Felder eingeteilt gewesen sein wie die Eingangswand gegenüber; nur wird man sich unter den beiden Historien über dem Hochaltar die Himmelfahrt Marias zu denken haben.

Handzeichnungen zur Altarwand

Ebenso kärglich wie die schriftliche Überlieferung ist das Material der erhaltenen Handzeichnungen, welche sich auf die ursprünglichen Gemälde der Altarwand zurückführen lassen. Im September 1827 liess William Young Ottley einen Stich anfertigen nach einer aus dem Anfang des Cinquecento stammenden, heute verschollenen Zeichnung, auf welcher die Lünettenbilder dargestellt waren, mit welchen Michelangelo über dem Hochaltar die Reihe der Vorfahren Christi begonnen hatte, um sie später gleichfalls mit dem Jüngsten Gericht zu bedecken[1]). Hier erblickt man unter dem Jonas auch das Wappen Sixtus IV., in ganz denselben Verhältnissen ausgeführt wie das heute noch erhaltene Roverewappen über der Eingangswand. Hier hat man vor allem den unwiderleglichen Beweis, dass die Altarwand durch zwei Fenster gegliedert war. Aber von den älteren Gemälden bietet uns diese Zeichnung nichts. So sind Christus und Petrus und die beiden ersten Päpste Linus und Cletus links und rechts in der Ecke neben Clemens und Anaclet spurlos zu Grunde gegangen, aber sie werden wie alle Gemälde der Altarwand sicherlich aus der umbrischen Schule hervorgegangen sein. Noch schmerzlicher ist es, dass auch die Gesamtkompositionen der beiden historischen Gemälde, welche das Leben des Moses und das Leben Christi einleiteten, verloren sind. Wir können nur mit Mühe einige wenige Handzeichnungen nachweisen, welche auf einzelne Figuren in diesen Fresken Bezug gehabt haben müssen.

Stich von Ottley

Zeichnung Pinturicchios in der Albertina in Wien

Nur von der Himmelfahrt Mariae, welche unmittelbar über dem Altar direkt auf die Wand gemalt war und solche Meisterschaft zur Schau trug, dass man meinte, „die Jungfrau erhöbe sich von der Erde, um sich in die Lüfte emporzuschwingen“, blieb uns die ganze Komposition in einer sorgfältig ausgeführten Zeichnung Pinturicchios erhalten[2]) [Abb. 119]. Das Blatt ist mit der Feder

sollevarsi da terra e inalzarsi sull' aria. Auch Raffael Maffei von Volterra hat die Sixtina noch vor der Zerstörung der Altarwand gesehen. Er lässt sich nicht auf Einzelheiten ein, schreibt die Malereien der ganzen Kapelle ohne weiteres dem Perugino zu und nennt die Köpfe ein wenig unberedt: Petrus Perusinus complura et egregia inter quae Romae sacellum in palatio Vaticani a Xisto conditum, et ab eo depictum, uno tantum vitio quod vultus aliquantulum indiserti in plerisque adspiciuntur. Commentariorum Urbanorum octo et triginta libri, Lugduni MDLII, p. 645. Das Werk ist Julius II. gewidmet.

[1]) Exemplare dieses Stiches im South Kensington und im British Museum. Die Aufschrift des Stiches lautet: Drawn by William Young Ottley and engraved under his direction upon the authority of a drawing of the early part of the XVIth Century, in the possession of Samuel Rogers Esq. London, published Sept. 1827 by W. Y. Ottley. Eine Reproduktion dieses Stiches, dessen Hauptwert in der Zeichnung nach den verloren gegangenen Vorfahren Christi Michelangelos ruht, wird im zweiten Bande gegeben werden.

[2]) Vgl. Wickhoff, Über einige Zeichnungen des Pinturicchio in der Zeitschr. f. b. K. (1884) XIX, p. 56 ff. Hier ist überzeugend nachgewiesen, dass die Zeichnung in der Albertina (Br. 209) ein Entwurf zum Altarbild der Sixtinischen Kapelle ist. Auch was die Autorschaft Pinturicchios anlangt, schliesse ich mich Wickhoff an, obwohl die Zeichnung selbst für Pinturicchio aussergewöhnlich schwach erscheint.



Abb. 118 ZEICHNUNG PERUGINOS FÜR DAS ALTARGEMÄLDE IN DER KAPELLE SIXTUS IV. Heute in den Uffizien in Florenz

angelegt, mit Tusche ausgeführt und mit weissen Lichtern gehöht. Wir sehen Maria von Kopf bis zu Fuss in einen faltenreichen Mantel gehüllt, mit betend erhobenen Händen, in einer Mandorla auf einer Wolkenschicht stehend. Zwei Engel sind herangeflattert und erfassen die Glorie der Jungfrau, welche ein doppelter Kranz von Cherubim umschliesst, zwei andere Engel halten über ihrem Haupt die Krone empor. Zur Rechten und Linken schweben singende und spielende Chöre von Engeln mit Mandolinen und Flöten, Violinen und Harfen; unten stehen die Apostel um den knieenden Thomas geschart, welcher in den betend erhobenen Händen den Gürtel der Madonna trägt. Links zur Seite aber, ganz im Vordergrunde, kniet Papst Sixtus IV., in ein edelsteinbesetztes Pluviale gehüllt, auf dessen weiten Falten vorn die Tiara liegt. Er hat den bartlosen, charaktervollen Kopf in anbetender Verehrung erhoben, und niemand anders als St. Peter selbst empfiehlt seinen Nachfolger der Huld der Gnadenreichen, welcher die Blicke der Apostel in sehnsuchtsvoller Andacht folgen.

Zahlreiche noch erhaltene Fresken und Tafelbilder Pinturicchios lassen sich nun mit der Zeichnung für das Altargemälde in der Sixtina in engsten Zusammenhang bringen. Die schmalen, von einem Cherubimkranz eingefassten Glorienscheine, welche die ganze Heiligenfigur umgeben, sind dem Pinturicchio eigentümlich, ebenso komponiert er gern in seinen Visionsbildern die Schar der Gläubigen unten um eine knieende Figur. Auch die Engel, welche dienstbereit an die Mandorla heranflattern, oder ruhig auf den Wolken stehend ihre Musikinstrumente handhaben, wurden von Pinturicchio und seinen Schülern unzählige Male in allen Einzelheiten wiederholt. Die Glorie des h. Bernardin in der Buffalinikapelle in Araceli, die Himmelfahrten Mariae in der vatikanischen Pinakothek, im Museum von Neapel, in S. Maria del Popolo und endlich mehrere Fresken im Zimmer der Mysterien im Appartamento Borgia bieten für die Madonna selbst, für die Engel und Apostel die mannigfachsten Vergleichungs-



Abb. 119 ZEICHNUNG ZUM ALTARGEMÄLDE IN DER KAPELLE SIXTUS IV. VON PINTURICCHIO
Heute in der Albertina in Wien

punkte dar. Nur mag es wundernehmen, dass Perugino den Entwurf des vornehmsten Bildes in der ganzen Kapelle, welche ja der Assunta geweiht war[1]), einem Gehilfen überlassen hat. Doch dürfen wir nicht zweifeln, dass der Meister in der Ausführung den Entwurf des Schülers vielfach verbessert haben wird, ein Verfahren, für welches wir schon hier ein sehr merkwürdiges und ganz untrügliches Zeugnis anführen können, das sich auch noch später bei der Beschneidung des Mosesknaben nachweisen lässt. Es befindet sich nämlich in den Uffizien eine sorgfältig ausgeführte, weissgehöhte Federzeichnung Peruginos zu dem Engel, welcher ganz oben links in der Zeichnung Pinturicchios die Viola spielt [Abb. 118]. Zug für Zug giebt die Zeichnung in den Uffizien den Engel der Albertinazeichnung wieder. Das Blatt, welches dem Raffaelino del Garbo zugeschrieben wird[2]), hat dadurch, dass alle Umrisslinien später mit breiten Kohlestrichen übergangen sind, den Charakter der zarten umbrischen Zeichnung verloren. Aber in der Hauptsache ist auch jetzt noch überall der Stil Peruginos aufs klarste erkennbar. Man kann sich davon am schnellsten durch einen Vergleich dieses Blattes mit der Studie eines Engels für die Assunta in der Florentiner Akademie überzeugen, die sich heute im British Museum befindet [Abb. 120]. Dieselbe unbeschreiblich anmutige, leichtschwebende Stellung, dieselbe zarte Innigkeit des Ausdruckes zeichnet beide Engelstudien aus, und die Faltengebung ist hier für Perugino so charakteristisch wie dort.



Abb. 120 FEDERZEICHNUNG PERUGINOS
Heute im British Museum in London

Federzeichnung Peruginos in den Uffizien

In der Zeichnung Pinturicchios spricht sich der Anfänger noch unverhohlen aus. Allerdings beherrscht er die Technik bereits vollkommen; die Konturen

[1]) Paris de Grassis, Codex Corsinianus 981 p. 164: Pontifex (Julius II.) in vigilia et die gloriosae Virginis assumptae voluit interesse vesperis et missae in cappella majori Palatina per Sacristam celebratis festivitatis nam ea capella Assumptioni praedictae dicata est.

[2]) N. Ferri, Catal. della racc. di disegni p. 77 n. 1114.

sind mit tadelloser Sicherheit geführt, die Faltengebung ist bei aller Anlehnung an Peruginos Vorbilder doch selbständig durchgearbeitet und bei den Engeln, welche an die Mandorla heranflattern, sogar schwungvoll und lebendig gezeichnet. Aber wie monoton ist der Wurf der Gewänder bei den Aposteln, wie seelenlos erscheinen diese allzu gedrungenen Gestalten! Der Ausdruck der andächtigen Köpfe ist von ermüdender Einförmigkeit, und wenn es den Jungen an Freudigkeit und Frische mangelt, so fehlt den Alten Charakter und Würde. Nur die Engelscharen erfreuen durch ihre heitere Anmut, und die Cherubimköpfe sind echte Kinder Pinturicchios, während die Assunta in Ausdruck und Bewegung gleich befangen erscheint und noch nichts von jenem schüchternen Liebreiz späterer Madonnenbilder Pinturicchios zeigt. Und doch hat Sigismondo de' Conti, der einzige Augenzeuge, welchen wir heute noch über das zerstörte Fresko vernehmen können, gerade das Bild der Himmelskönigin mit Begeisterung gepriesen. Gewiss, Perugino hat den Entwurf des Gehilfen mit dem Geist seiner eigenen Kunst durchsetzt, und nur auf seine Arbeit kann der Preis Sigismondos bezogen werden, die Jungfrau sei mit solcher Meisterschaft gemalt, dass sie sich in Wirklichkeit von der Erde zum Himmel emporzuheben scheine!

Das venezianische Skizzenbuch

Zu den Historien, welche einst den Bilderkreis an der Altarwand einleiteten, der Findung des Moses links und der Geburt Christi rechts, ist bis heute keine Originalzeichnung bekannt geworden. Ja, selbst aus den Blättern des venezianischen Skizzenbuches hat man noch nicht die wenigen Kopien abgesondert, welche sich mit höchster Wahrscheinlichkeit auf die untergegangenen Fresken beziehen. Es sind hier zunächst in einer grossen Masse von Skizzen und Studien sieben Blätter erhalten, deren Zusammenhang mit den übrig gebliebenen Fresken der umbrischen Schule in der Sixtinischen Kapelle schlagend nachgewiesen worden ist[1]). Nur über die thatsächlichen Beziehungen dieser

[1]) Die Litteratur über die Herkunft des venezianischen Skizzenbuches, eine der peinlichsten Fragen in der ganzen Kunstgeschichte, kann hier nur in ihren Grundzügen berührt werden. Es wird nur da versucht werden, die Frage entscheidend zu lösen, wo es sich um die Zeichnungen handelt, welche mit den Gemälden der Sixtina in direktem Zusammenhange stehen. Im Jahre 1880 erschien in Leipzig unter dem Pseudonym Lermolieff das epochemachende Buch des Giovanni Morelli, Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin, wo (p. 318 u. f.) zuerst dem Raffael das Skizzenbuch in Venedig abgesprochen wurde, welches schon Passavant (Rafael von Urbino II p. 467 ff.) in die Reihe der echten Handzeichnungen Raffaels aufgenommen hatte. Morelli gab die grössere Zahl der Zeichnungen dem Pinturicchio und erklärte die Blätter, welche sich auf die Wandbilder der Sixtina beziehen, für seine Handzeichnungen zu den Fresken. Gegen Lermolieff traten zunächst auf: Friedrich Lippmann (Jahrb. d. K. Pr. Kunsts. (1881) II p. 62), August Schmarsow (Preussische Jahrbücher Bd. XLVIII, wiederabgedruckt unter dem Titel Raphaels Skizzenbuch in Venedig in d. Festschr. f. d. Kunsthistorische Institut in Florenz, Leipzig 1897) und Anton Springer (Repert. f. Kw. (1881) IV p. 393). Der erste begnügte sich, einige Madonnenzeichnungen für Raffael in Anspruch zu nehmen, welche Morelli an Perugino und Pinturicchio gegeben hatte, Schmarsow trat mit Nachdruck für Raffael als den Autor des Skizzenbuches ein, Anton Springer gab mit Morelli den Namen Raffaels auf, fand aber sofort mit scharfem Blick die Schwierigkeiten heraus, welche sich der Zuerteilung des Skizzenbuches an Pinturicchio gegenüberstellen. Er nannte es den Rest des Muster- und Übungsbuches einer umbrischen Werkstätte. Im Jahre 1882 veröffentlichte Robert Kahl eine selbständige Arbeit über das venezianische Skizzenbuch, welche Wickhoff im

Zeichnungen zu den Wandgemälden gehen noch heute die Meinungen weit auseinander. Wo die einen Studien Raffaels nach den ausgeführten Fresken erkennen wollen, da sehen die anderen Skizzen Pinturicchios für dieselben, und noch andere behaupten, die Zeichnungen seien weder eines Pinturicchio, geschweige denn eines Raffael würdig und seien nichts anderes als die schüchternen Versuche eines Perugino-Schülers nach Zeichnungen zu den Sixtinafresken, welche sich in der Werkstätte des umbrischen Meisters erhalten hatten. Schliessen wir uns dieser letzten Hypothese, zunächst ohne weitere Begründung, an und betrachten wir diese Blätter als Übungsstudien nach Zeichnungen zu den Fresken, so verlieren sie allerdings bedeutend an Wert, soweit sie sich auf die noch vorhandenen Gemälde beziehen; aber es drängt sich sofort die Frage auf, ob sich nicht ebenfalls Studien nach Zeichnungen für die untergegangenen Fresken der Altarwand erhalten haben. Besitzen wir doch im Skizzenbuch Zeichnungen nach allen noch erhaltenen Historien der umbrischen Schule, nämlich drei für die Schlüsselübergabe und je zwei für die Taufe Christi und die Beschneidung



Abb. 121 STUDIE EINES UMBRERS NACH DER ANBETUNG DES KINDES IN DER KAPELLE SIXTUS IV.
Venezianisches Skizzenbuch

Repertorium f. Kunstw. (1883) VI p. 296 eingehend und verständnisvoll gewürdigt hat, indem er den Girolamo Genga als Autor verwarf und nachdrücklich für Pinturicchio eintrat. Noch in demselben Jahre 1882 kam Morelli in einem Aufsatz »Raphaels Jugendentwicklung« (Repert. f. Kw. V p. 147) auf die schwebenden Fragen zurück und bekämpfte vor allem Schmarsows Theorie, welcher sich 1885 auch E. Müntz in einem Artikel in der Gazette des Beaux Arts (1. Sept. u. 1. Okt.) zugesellen sollte. Den letzteren aus dem Felde zu schlagen kam dann Morelli in der Zeitschr. f. b. K. XXII p. 111 u. p. 143 zwei Jahre später zum drittenmal auf die Frage zurück, indem er die Autorschaft Pinturicchios der Raffaels gegenüber aufrecht hielt. Jüngere Forscher (Koopmann, Raffael-Studien, Marburg 1895, p. 10, Fischel, Raphaels Zeichnungen, Strassburg 1898, p. VIII, Kurt Moriz-Eichborn im Repert. f. Kw. (1899) XXII p. 171) haben sich dann ausnahmslos gegen Raffael und zum Teil für Pinturicchio ausgesprochen. Alles, was Morelli über das venezianische Skizzenbuch geschrieben hat, wurde von Frizzoni mit der Galerie zu Berlin (Leipzig 1893) in einem Bande vereinigt.

des Mosesknaben. Sollte jener Perugino-Schüler nicht auch einige von den Skizzen für die Gemälde der Altarwand kopiert haben?

Fragmente der Historien an der Altarwand

Nun lassen sich thatsächlich mehrere Blätter des Skizzenbuches zwanglos der Gruppe der Sixtinazeichnungen hinzufügen. Zunächst die sorgfältig ausgeführte Studie einer knieenden Frau mit einem weiten Mantel über den Schultern, dessen Falten breit auf den Boden herniederfallen [Abb. 121]. Sie hat das Haupt gesenkt und die Hände anbetend erhoben, und um ihre Haltung zu verstehen, müssen wir ihr das Christkind vor die Füsse legen. Es ist Maria, die vor ihrem Kinde kniet. Als solche wurde sie auch längst erkannt, und so glaubte man hier eine Vorstudie Pinturicchios für die Madonna im Præsepe der Hieronymuskapelle in S. Maria del Popolo zu besitzen. Nun lässt sich aber diese Studie fast ausnahmslos auf alle Madonnen Peruginos und seiner Schule beziehen, sobald der gegebene Vorwurf die Geburt des Kindes ist; ja, Maria begegnet uns in ganz ähnlicher Haltung gelegentlich selbst in Verkündigungsdarstellungen der umbrischen Schule, wie im Zimmer der Mysterien im Appartamento Borgia und im Chor des Domes von Orvieto. Dann aber vergleiche man vor allem die Anbetung des Kindes, welche Perugino in Montefalco, im Cambio und in San Francesco al Monte zu Perugia gemalt hat, man sehe sich die Tafelbilder desselben Gegenstandes in der Pinakothek daselbst und in der Villa Albani an, überall begegnet uns derselbe Typus. Auch Pinturicchio hat ihn sich ganz zu eigen gemacht, denn nicht nur die Gottesmutter in S. Maria del Popolo stimmt mit der Zeichnung des Skizzenbuches überein, sondern auch die Mariendarstellungen im Præsepe in Spello und im Mysterienzimmer im Appartamento Borgia. Ohne Zweifel könnte also die knieende Jungfrau im venezianischen Skizzenbuche für alle diese Fresken und Tafelbilder eine Vorstudie sein; sie bezieht sich aber thatsächlich direkt auf keine von allen. Das merkwürdige Blatt ist vielmehr eine Zeichnung nach der

Die anbetende Maria im Skizzenbuche



Abb. 122 ZEICHNUNG PINTURICCHIOS, VIELLEICHT FÜR DIE ANBETUNG DES KINDES IN DER KAPELLE SIXTUS IV. Venezianisches Skizzenbuch

Maria in der Geburt Christi in der Sixtinischen Kapelle. Es stimmt nicht nur in Papiergrösse, in der Technik der Zeichnung, in der sorgfältigen, aber schülerhaften Durchführung des einzelnen vollständig mit den übrigen auf die Sixtina bezüglichen Zeichnungen überein; es ist sogar auf der Vorderseite desselben Papiers die Studie eines Apostels gezeichnet, den man in Peruginos Schlüsselübergabe wiederfinden wird[1]).

So bietet uns also dies Blatt mit der knieenden Madonna die erste Möglichkeit, die Mittelgruppe der Geburt Christi an der Altarwand der Kapelle zu rekonstruieren, allerdings nur ein kleines Fragment des zweifelsohne sehr figurenreichen Freskobildes: vor der knieenden Gottesmutter lag das Christkind am Boden, und gegenüber sass oder kniete, sicherlich schlummernd oder betend, der heilige Joseph, wie man ihn auf allen obengenannten Gemälden sieht. Ja, selbst für diese Figur scheint sich die Studie im venezianischen Skizzenbuche erhalten zu haben, und zwar hat sich diesmal zwischen die Kopien eine Originalzeichnung Pinturicchios eingeschoben[2]) [Abb. 122]. Auf dem



Abb. 123 ZEICHNUNG EINES UMBRERS, VIELLEICHT NACH DER FINDUNG DES MOSES IN DER KAPELLE SIXTUS IV.
Venezianisches Skizzenbuch

[1]) Kahl n. 7 u. 8; in der ursprünglichen Reihenfolge der Blätter n. 51ᵃ u. 51ᵇ.

[2]) Kahl n. 12; in der ursprüngl. Reihenfolge n. 50ᵃ. Ich bedaure die viel erörterte Frage noch komplizierter gestalten zu müssen, indem ich in dem von Kahl festgestellten Grundstock des Skizzenbuches selbst noch verschiedene Hände erkennen muss. Wenn ich die knieende Jungfrau mit dem sitzenden Greis und dem blumenstreuenden Engel vergleiche, so sehe ich in dem ersten Blatte in den tadellosen Konturen, in der sorgsamen, aber leblosen Schattierung, in der schülerhaften Zeichnung vor allem der Hände die Arbeit eines unselbständigen, aber gewissenhaften Kopisten. Welch eine Frische und Freiheit dagegen in der Zeichnung mit dem Alten und dem blumenstreuenden Engel! Immer wieder setzt die Feder ab in den Umrisslinien, die Zeichnung der Hände ist flüchtig, aber völlig korrekt, die Strichelung in der Schattierung ist unregelmässig, aber voll Schwung und Leben. Es ist die leichte Hand Pinturicchios, die sich auch in seinen authentischen Florentiner Zeichnungen (Abb. bei Morelli, Berlin p. 355 u. 359), in der Anbetung des Kindes in Oxford (Morelli, Berlin p. 307) und in der thronenden Madonna und in der Taufe Christi (Br. 297) im Louvre (Koopmann, Raffael-Studien p. 65) offenbart. Auch sonst begegnet uns noch im Skizzenbuch seine Hand in den köstlichen

Mutmassliche Zeichnungen zur Geburt Christi

Boden sitzt ein alter Mann mit verdrossenem Gesicht, die Arme über die Kniee zusammengelegt. Es ist Joseph, welcher gleichfalls auf den Neugeborenen herniederschaut, mit jenem mürrischen Ausdruck, wie ihn schon Giotto gemalt. Über dem Alten flattert ein Engel vom Boden empor, mit hochausgebreiteten Armen Blumen auf das Kind zu seinen Füssen streuend. Sein Gegenüber besitzen wir vielleicht in einem anderen Blatte derselben Sammlung: in einem schwebenden Engel mit dem Tamburin, welcher gleichfalls auf das Christkind am Boden herniederzublicken scheint[1]). Aber diese weniger schöne, mit dem Pinsel leicht lavierte Zeichnung geht nicht mehr auf Pinturicchio zurück; sie ist vielmehr eine Kopie nach seinem Meister Perugino, von der Hand desselben Schülers, welcher die Madonna nachgezeichnet hat. Es scheinen also Perugino und Pinturicchio zusammen an der Geburt Christi gearbeitet zu haben, wie sie gemeinschaftlich an der Himmelfahrt thätig waren, wie wir die Hand des einen und des anderen auch in Beschneidung und Taufe zu unterscheiden haben werden. Trotz alledem kann die Verbindung der beiden letzten Zeichnungen mit der Geburt Christi nur als Vermutung gelten.



Abb. 124 ZEICHNUNG EINES UMBRERS, VIELLEICHT NACH DER FINDUNG DES MOSES IN DER KAPELLE SIXTUS IV. Heute in Lille, Musée Wikar

Mutmassliche Zeichnungen zur Findung des Moses in Venedig und Lille

Leider bieten sich auch für die Rekonstruktion der Findung des Moses keine sicheren Anhaltspunkte dar. Die Zeichnung eines stehenden, bärtigen Mannes mit phantastischer Kopfbedeckung und weithinschleppendem Mantel, welcher die Linke stau-

Studien zweier Propheten und des h. Andreas. (Kahl n. 13, n. 79 u. n. 81.) Auch Wickhoff (Zeitschr. f. b. K. 1884 p. 58) spricht in der Beurteilung der Zeichnungen des Skizzenbuches von einem „Weg von Gebundenheit zu grosser Freiheit“. Er will aber in dem Wesensunterschied nur einen Gradunterschied erkennen.

[1]) Kahl n. 21; in der ursprüngl. Reihenfolge n. 10b.

nend erhoben und den Blick voll Verwunderung zur Erde gerichtet hat[1]) [Abb. 123], gehört dem Stile nach ebenfalls unter die Gruppe der Sixtinazeichnungen in Venedig, und diesen ist weiter ein Blatt in Lille aufs engste verwandt, welches einst gleichfalls zum Skizzenbuch gehört haben mag[2]). Es wurde sehr wahrscheinlich von demselben Perugino-Schüler gezeichnet und stellt vier Männer dar, deren zwei gleichfalls auf irgend einen Gegenstand am Boden herabblicken, während der dritte einen vierten mit dem ausgestreckten Zeigefinger der Rechten auf den Vorgang aufmerksam zu machen scheint [Abb. 124]. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass wir in beiden Blättern Skizzen nach den Ägyptern besitzen, welche der Findung des Moses zuschauen mochten, um die breite Fläche auszufüllen. Es können uns hier aber auch ebensowohl Studien nach der Geburt Christi nebenan erhalten sein. Jedenfalls findet man ganz ähnliche Gruppen und Einzelfiguren, welche mit den Vorgängen selbst nur in losem Zusammenhange stehen, auch in der Taufe Christi und in der Schlüsselübergabe angebracht[3]).



Abb. 125 STUDIENKÖPFE EINES UMBRERS. UNTEN LINKS DER KOPF DER ZIPPORA AUS DER REISE DES MOSES
Venezianisches Skizzenbuch

Mit grösserer Sicherheit als diese männlichen Vollfiguren lassen sich drei Federzeichnungen nach Frauenköpfen auf die Findung des Moses beziehen, die auf einem Blatt im venezianischen Skizzenbuche vereinigt sind [Abb. 126]. Die Studie bildet ein Zwillingspaar mit einer anderen Skizze in derselben Samm-

[1]) Kahl n. 34; ursprüngl. Reihenfolge 16b. Auch Kahl erkannte in diesem Blatt eine Studie nach den Fresken in der Sixtinischen Kapelle. Er dachte an den ersten Apostel links hinter Christus in der Schlüsselübergabe.

[2]) Braun 60.

[3]) In der Taufe links in der Ecke im Vordergrunde; rechts im Mittelgrunde die äusserste Gruppe links unter den Zuhörern Christi. In der Schlüsselübergabe die beiden äussersten Gruppen rechts und links im Mittelgrunde.



Abb. 126 STUDIEN EINES UMBRERS NACH KÖPFEN PERUGINOS IN DER KAPELLE SIXTUS IV. Venezianisches Skizzenbuch

lung, wo man vier Frauenköpfe entworfen sieht, von welchen zwei schon als Zeichnungen nach den Köpfen der Zippora links und der sitzenden Dienerin rechts in der Beschneidung des Mosesknaben erkannt wurden[1]) [Abb. 125]. Die anderen beiden und die drei Köpfe des ersten Blattes beziehen sich ohne Zweifel auf die verlorenen Historien der Altarwand, vor allem aber auf die Findung des Moses, wo man ja Mutter und Schwester des ausgesetzten Knaben, sowie die Tochter Pharaos mit ihren Dienerinnen sah. Nur der unterste der drei Köpfe des ersten Blattes könnte noch eine Vorstudie zur Zippora sein, welche die Beschneidung vornimmt; vollständig stimmen Gesichtstypus und Faltengebung des Kopfschleiers überein, und nur die Wendung des Kopfes ist eine andere. Die junge Schönheit darüber mit dem losen Kopftuch auf den flatternden Locken und dem überlegenen Ausdruck in den heiteren Mienen mag die Königstochter selbst sein, die sich eben den seltsamen Fund im Schilf des Niles beschaut. Vielleicht ist die wenig ältere Frau daneben, welche die Augen gleichfalls gesenkt hat, ihre Dienerin. Jedenfalls beansprucht dieser Kopf ein besonderes Interesse, denn er ist uns nicht nur in der stümperhaften Nachzeichnung eines Schülers erhalten, sondern auch in dem schönen Original des Meisters Perugino.

Zeichnung Peruginos in Windsor Castle

Die Zeichnung befindet sich in Windsor[2]) [Abb. 127] und ist in derselben

[1]) Von Morelli (Berlin p. 186), welcher auch den Frauenkopf links oben als Studie zur Krugträgerin links in der Beschneidung bezeichnet. Morelli hat ebendort auch schon den engen Zusammenhang dieser beiden Blätter anerkannt.

[2]) Braun 151. Die Zeichnung scheint Morelli in der Braunschen Sammlung in Paris nicht begegnet zu sein, denn die Nummer fehlt in E. Habichs wertvollem Katalog mit den Bestim-



Abb. 127 ZEICHNUNG PERUGINOS, WAHRSCHEINLICH FÜR DIE ALTARWAND IN DER KAPELLE SIXTUS IV.
Heute in Windsor Castle

Technik ausgeführt, wie Pinturicchios Studie zur Himmelfahrt, das heisst, die Anlage mit der Feder ist mit Tusche ausgeführt und weiss gehöht. Wie anmutsvoll ist dieser Frauenkopf! Der Schleier ist so zierlich gefaltet über den tadellos geordneten Haaren, dass man schon hier die Vorliebe des Meisters für schöne Frauentrachten erkennt, der noch zehn Jahre später, wie Vasari zu erzählen weiss, seiner jungen Frau selbst den Schleier auf den Haaren und das Tuch auf der Schulter zurechtgelegt hat[1]). Dann ist die Zeichnung mit liebevollster Sorgfalt ausgeführt und von unsagbarer Anmut und Zartheit im Ausdruck. Man sehe nur, was der Kopist aus diesem Kopfe gemacht hat! Zwar hat sich derselbe aufs gewissenhafteste an sein Vorbild gehalten. Die Haare, welche über der Stirn glattgekämmt sind, fallen hier wie dort seitwärts in einem Lockenbüschel über das Ohr; der Kopfschleier ist beide Male in ganz derselben Weise über dem Haar gefaltet, und die Enden sind hier und dort, wie bei der Zippora nebenan, über der Brust zusammengebunden. Ebenso genau ist die Kopfhaltung kopiert und der Gesichtstypus mit den gesenkten Augen, der geraden Nase und dem zierlichen Mund. Aber der Kopf hat in der breiteren Kopie das reizende Oval verloren, der Hals ist gedrungener, der Ausdruck stumpfer, und wo Perugino mit feinen Lichtern im einzelnen plastisch modelliert, da bringt sein Kopist grobe und völlig nichtssagende Strichlagen übereinander an.

mungen Morellis (vgl. Kunstchronik 1892 p. 546). Ich habe dem Bibliothekar der Königin von England, Mr. Holmes, wie für so viele andere Güte, auch dafür zu danken, dass er mir eine Neuaufnahme dieses Blattes freundlichst gestattete, von dessen merkwürdigem Zusammenhang mit den Zeichnungen des venezianischen Skizzenbuches hier zum erstenmal der zwingende Beweis erbracht wird.

[1]) Vasari ed. Milanesi III p. 590.

Die Bedeutung des Windsorblattes beruht nicht nur auf seiner Schönheit und auf dem Umstande, dass es ein Bruchstück eines verloren gegangenen Ganzen ist; die Zeichnung Peruginos fixiert auch endlich die Herkunft eines Teiles wenigstens des venezianischen Skizzenbuches. Oder wird man auch jetzt noch, wo uns das Original belehrt, dass jeder Schönheitszauber aus der Kopie verschwunden ist, behaupten wollen, dass Raffael diese Kopie gemacht hat? Ist es glaubwürdig, dass Pinturicchio Zeichnungen Peruginos als Übungsstudien kopiert hat, wo er dem Meister schon selbständige Entwürfe für die Komposition von ganzen Fresken geliefert hat? Gewiss nicht! Durch die Windsorzeichnung und ihre Kopie im venezianischen Skizzenbuch wird bewiesen, dass der grössere Teil der Studienblätter dieses Buches nichts anderes ist als der Versuch eines Schülers von wenig selbständigem Talent, sich nach den Vorlagen seines Meisters im Zeichnen zu üben[1]).

Bedeutung der Fresken der umbrischen Schule in der Sixtina

Was der Verlust der Fresken der umbrischen Werkstätte an der Altarwand der Sixtina bedeutet, können wir noch heute voll und ganz an den drei erhaltenen Gemälden derselben Schule an den Seitenwänden ermessen. Niemals haben weder Perugino noch Pinturicchio irgend etwas geleistet, was sich an einfacher Grösse der Komposition, an lebendiger Beseelung des Ganzen und feiner Charakteristik im einzelnen auch nur entfernt den Fresken der Sixtina an die Seite stellen liesse. Man braucht noch nicht nach dem Höchsten zu greifen, was Perugino in der Schlüsselübergabe erreicht hat, man stelle nur seine vielgerühmten Fresken im Cambio neben die Beschneidung und die Taufe in der Sixtina, und man wird erstaunt sein über den Mangel an Seele und Leben in diesen einförmig nebeneinander aufgereihten Heroen der Gerichtshalle von Perugia. Und wollen wir Pinturicchios beste Freskomalereien in Rom zum Vergleich heranziehen, die Glorie des h. Bernardin in Araceli und die Disputation der h. Caterina im Appartamento Borgia, so wird das die unendliche Überlegenheit der Sixtina-Fresken nicht weniger deutlich erkennen lassen. Die Monumentalität der Aufgabe und die Stätte selbst, wo sie gelöst werden sollte, die Rivalität mit den anderen Künstlern und vielleicht auch der versprochene Preis des Papstes haben in der Sixtina die umbrischen Meister über sich selbst emporgehoben, und weder vorher noch nachher haben sie einen solchen Aufwand von Farben und Formen gemacht und einen so mannigfachen Ausdruck gefunden für die freundlichen Regungen der Seele. Wo es allerdings galt, die dunkleren Tiefen des Menschenherzens aufzudecken, Hass und Liebe, von Leidenschaft getragen, in unmittelbar ergreifende Erscheinung zu bringen, da versagte den sanftmütigen Umbrern auch hier die Kraft.

[1]) Ich schätze mich glücklich, in diesem auf neuem Wege gewonnenen Resultat zugleich der Ansicht meines unvergesslichen Lehrers Anton Springer folgen zu können, der in seiner feinen und besonnenen Art die Unklarheit des Verhältnisses darlegte, in welchem auch nach Morellis Ausführungen noch Pinturicchio zu seinem Meister Perugino stehe. Repertorium f. Kw. (1881) IV p. 393.



Abb. 128 KOPF EINER KRUGTRÄGERIN VON PERUGINO IN DER REISE DES MOSES

KAPITEL II • DIE BESCHNEIDUNG DES MOSESKNABEN

Vielleicht mochten die Fresken an der Altarwand noch grosse Beklemmung einer so gewaltigen Aufgabe gegenüber verraten; haben wir doch kein einziges Zeugnis dafür, dass Pinturicchio überhaupt jemals vorher ein Fresko in grossem Stile gemalt hatte. Er war damals ja erst siebenundzwanzig Jahre alt, vielleicht sogar noch jünger, und mit den noch erhaltenen Fresken der Sixtina tritt er auf einmal schon als völlig selbständig arbeitende Kraft in die Kunstgeschichte ein. Es zeigt sich in der That schon in den Historien rechts und links vom Hochaltar vollständige Sicherheit in Komposition und Zeichnung und eine Kunst der Perspektive, wie nur in wenig anderen Bildern der Kapelle. Beide Fresken müssen ziemlich gleichzeitig entstanden sein, beide wurden von Perugino und Pinturicchio gemeinschaftlich gemalt, und wenn die Taufe Christi so viel besser komponiert erscheint als die Beschneidung des Mosesknaben, so liegt der Grund dafür in der Verschiedenheit der Aufgabe selbst. Handelte es sich doch in der Taufe um die Schilderung eines einzigen Vorganges, mit welchem die Predigt Johannis und die Predigt Christi nur in losem Zusammenhange stehen, während es in der Beschneidung galt, zwei Scenen von vollständig gleichem Wert nebeneinander zu reihen, Ursache und Wirkung zugleich dem Beschauer vor die Augen zu führen. Und doch ist auch hier die Aufgabe mit grösstem Geschick gelöst,

Tafel XXII

und das Gemälde hat in dem herrlichen Engel, welcher den Moses anhält, einen Mittelpunkt gefunden, um welchen sich die drei dargestellten Scenen symmetrisch gruppieren.

Die Landschaft

Im Mittelgrunde und auf dem vorderen Plan einer schönen Landschaft spielt sich die Beschneidung und das, was ihr vorausgeht, ab. Es wird allerdings im Exodus ausdrücklich erzählt, dass das merkwürdige Ereignis in der Herberge stattfand. Aber Pinturicchio hat seine glühende Liebe für Naturschilderungen niemals verleugnen können; im Appartamento Borgia verlegt er selbst die Disputation der h. Caterina auf eine grüne Wiese, und wenn er später in Siena den Papst und das heilige Kollegium in geschlossenen Räumen schildern muss, so sucht er wenigstens durch offene Säulenhallen einen Blick in die Natur zu gewinnen. Die weiträumige Landschaft, in welcher die Beschneidung des Mosesknaben vor sich geht, ist denn auch Pinturicchios eigenste Schöpfung, von deren ursprünglicher Schönheit uns heute noch ein Blick auf die Glorie des h. Bernardin in Araceli, welche wahrscheinlich wenige Jahre später gemalt worden ist, eine Vorstellung geben kann. So frisch wie dort ist auch hier einmal das Grün der Bäume und Wiesen gewesen; in so heiterer Bläue wie dort noch heute, schimmerten auch hier einmal die nahen und die fernen Berge. Jetzt erscheint die Landschaft düster und voll Melancholie, als stünden Gewitterwolken irgendwo am Himmel und hielten das Licht der Sonne fern. Nur eine weisse Luftschicht unter dem blassblauen Himmel am Horizont, auf welcher sich scharf die Umrisslinien der Berge abzeichnen, spendet einiges Licht, aber es war niemals stark genug, den Gegenständen plastische Gestalt zu geben, und eine trübe Mischung von Kerzenrauch und Staub ruht wie ein Schleier über Berg und Thal.

Der zerklüftete Felskegel in der Mitte ist mit Gold schattiert, wie die Bäume oben und das Strauchwerk unten; ein Fussweg führt über den Hügel davor hinunter ins Thal, wo er sich in Zickzacklinien fortsetzt. Hier hebt eine Fächerpalme stolz und still ihr Haupt empor, und weil er das zitternde Spiel der Sonnenstrahlen in den breiten grünen Blättern nicht wiederzugeben vermochte, hat Pinturicchio die Adern und Spitzen der Palme mit zartesten Goldlinien gezeichnet. Daneben, hart an den überhängenden Felsen, die zu beiden Seiten die Landschaft einrahmen, steht rechts ein fremdartiger Baum, schlanker noch als eine Tanne, mit laublosem Stamm und kegelförmig sich zuspitzender Krone. Darunter blickt man weit ins Thal hinaus, wo in lichtblauer Ferne, von wallendem Nebel halbverhüllt, die Türme einer Stadt emporsteigen. Links sperrt ein kahler Bergrücken die Aussicht ab, aber davor auf dem grünen Plan, den Bäume und Buschwerk einfassen, weiden Schafe und Ziegen, und das junge Hirtenvolk vergnügt sich an Spiel und Tanz. Dies fröhliche Hirtenidyll hat mit den historischen Vorgängen so wenig zu thun, wie der einsame Thalhüter rechts gegenüber, der, auf seinen Stab gestützt, gedankenvoll zu Boden schaut. Kein Künstler des Quattrocento konnte sich die Natur ohne den Menschen vorstellen, und selbst die Luft belebte er gerne durch den Flug einander verfolgender Vögel[1]).

[1]) Morelli (Die Galerie zu Berlin, Leipzig 1893, p. 171) will in diesen einander jagenden Vögeln ein besonderes Charakteristikum der Kunst Pinturicchios erkennen; sie begegnen uns aber

Abschied des Moses von Jethro

In gleichen Verhältnissen ausgeführt wie die Hirtenscene und wie diese in den Proportionen der landschaftlichen Umgebung angepasst ist der Abschied des Moses von seinem Schwiegervater Jethro, welcher gerade über dem Kopf des Engels im Mittelgrunde des Bildes vor sich geht. Moses, schon hier in das gelbe Gewand und den grünen Mantel gekleidet, reicht dem Priester Midians die Hand, der ihm seinerseits die Linke auf die Brust legt mit dem Friedensgruss: Vade in pace[1]). Daneben nimmt Zippora Abschied von der Mutter in inniger Umarmung, und das Gesinde, das auswandernde, wie das zu Hause bleibende, steht dabei. Schon ist eine Dienerin reisefertig. Sie hat den ältesten Mosesknaben Gerson an die Hand genommen und trägt auf ihrem Haupt ein grosses, goldenes Gefäss, während ihre Gefährtin den zweiten Knaben Elieser mit einer Handbewegung aufzufordern scheint, der Grossmutter gleichfalls Lebewohl zu sagen.

Reise des Moses

Links im Vordergrunde in reichlich lebensgrossen Figuren begegnen uns die Auswandernden wieder, gerade in dem Moment, wo ihnen der Engel Gottes mit gezücktem Schwert entgegentritt. Die krugtragende Dienerin hat ihren Schutzbefohlenen losgelassen, der jetzt neben der Mutter einhertrabt, an deren Zeigefinger er sich festhält. Hinter der Zippora folgt eine zweite Frau, das Haupt unter der Last schwerer Zeugballen gesenkt, und weiter im Hintergrunde wird der Rest der Karawane sichtbar, Männer und Weiber, welche in der Mitte zwei Kamele führen, deren eins einen Affen auf seinem Rücken trägt. Niemand von ihnen allen hat die Erscheinung des Engels bemerkt als Zippora, welche aber, wie es scheint, das Wunder mit grösstem Gleichmut hinnimmt. Sie will es schon, wie der gesenkte Blick und die erhobene Linke erkennen lassen, ihrem Jüngsten mitteilen, welcher Mühe hat, der Mutter zu folgen, und den doch die Sache schliesslich am meisten betrifft. Der Ältere dagegen, welcher mit seinem Vater geht, hat andächtig und erstaunt vor der Erscheinung Halt gemacht, aber auch er verrät nicht die mindeste Furcht. Und doch hat der Gottesbote den betroffenen Moses bereits mit der Linken am Kragen erfasst, und wie er zum Schlage ausholend das gezückte Schwert in der Rechten hält, meint man in der That, er wolle ihm ein Leides anthun. Nun zeigt allerdings der spätere Gesetzgeber und Heerführer Israels bei dieser Gelegenheit wenig Geistesgegenwart. Oder durfte er dem Engel des Herrn, der so gewaltsam auf ihn eindringt, nicht anders begegnen, als mit einer abwehrenden Bewegung der linken Hand? Jedenfalls macht er nicht einmal den unwillkürlichen Versuch, mit dem wunderbaren Stab, den Gott ihm selber in die Hand gelegt, den Widersacher zu verscheuchen, und man liest in seinen Zügen eher Unterwerfung als Zorn. Und doch scheint der Engel keineswegs so furchterregend. Zwar steht er gebietend und herausfordernd da, und das faltenreiche, flatternde Gewand und das mächtige Flügelpaar geben seiner Erscheinung Nachdruck und Würde genug; aber in dem schönen Jünglingskopf, den eine Fülle goldener Locken ziert, kann man keine Todesdrohungen entdecken.

sehr häufig auch bei den Florentinern, z. B. schon in der Sixtinischen Kapelle auf Ghirlandajos Fresko der Berufung und in der Bergpredigt Rossellis.

[1]) Exodus cap. IV v. 18. Man hat diesen Vorgang bis dahin unrichtig als Begegnung des Moses mit Aron erklärt. Vgl. Schmarsow, Melozzo da Forli p. 215.

Drei männliche und eine weibliche Gestalt füllen die Lücke zwischen Zippora und ihrem Gatten aus. Die beiden vordersten haben Porträtköpfe, aber wir kennen ihre Namen nicht. Der ältere von beiden gleich hinter Moses trägt eine blaue Kappe und ein blaues Wams; der jüngere, offenbar der vornehmere, erscheint in gelb und grün, hat eine schwere Goldkette über der Brust und eine Scharlachkappe auf dem Kopf.

Biblische Grundlage für die Darstellung der Beschneidung

Die Deutung der Scene ergiebt sich aus Folgendem:

24. Als aber Moses unterwegs in der Herberge war, kam ihm der Herr entgegen und wollte ihn töten.

25. Da brachte Zippora einen sehr scharfen Stein und beschnitt die Vorhaut ihres Sohnes und berührte seine Füsse und sprach: Du bist mein Blutbräutigam.

26. Und da liess er von ihm ab.

Diese lakonischen Bibelworte[1]), welche den umbrischen Meistern als stoffliches Material für ihre Darstellung genügen mussten, bedürfen der Erläuterung. Der erste Sohn des Moses war nach dem Gebot des Herrn beschnitten worden. Unter dem Einfluss des Midianitischen Weibes hatte Moses aber die Beschneidung des zweiten unterlassen. Jetzt aber, wo ihn Gott zum Führer seines Volkes bestimmt, soll er auch als der erste das Gesetz erfüllen. Darum trifft ihn die Hand des Herrn, und Zippora als die Schuldige versteht die Sprache Jehovas sofort. Sie ist es, die den Kieselstein ergreift, sie nimmt selbst die Beschneidung vor, sie wendet sich nach derselben an den Gemahl mit den Worten: Du bist mein Blutbräutigam, d. h. durch das vergossene Blut meines Sohnes, durch die Unterwerfung unter dein Gesetz bin ich dir aufs neue angetraut[2]).

Man darf nun behaupten, dass den Umbrern die Komposition aufs beste gelungen ist; umsomehr da ihnen für die Gestaltung derselben in der älteren Kunst überhaupt nichts vorlag. Mit grossem Geschick ist gleich neben der Reise des Moses die Beschneidung geschildert, und der Engel, welcher ihr den Rücken zukehrt, trennt die beiden Vorgänge und verbindet sie zugleich und lässt das Auge den Ruhepunkt finden, den es sucht.

Rechts in der Ecke sitzt die Magd und hält das nackte Knäblein auf dem Schoss. Vor beiden kniet die Mutter, wie Maria in die bethlehemitischen Farben, rot und blau, gekleidet, eben im Begriff, die schmerzliche Operation an dem Kleinen vorzunehmen, der ein höchst verdriessliches Gesicht macht. Hinter ihr steht der Gatte und Vater und schaut dem Vorgang sinnend zu, den erhobenen Hirtenstab in der Rechten, die Linke als Zeichen seiner Teilnahme geradeso ausgestreckt, wie es vorher Zippora in der „Reise" that. Neben ihm steht sein ältester Sohn, der sich inzwischen einen Handstock aufgelesen hat, wie ihn der Vater trägt. Er schaut sich mit überlegener Miene die Sache an, in dem ruhigen Bewusstsein, diese Schmerzen längst überstanden zu haben.

Zahlreiche vornehme Herren der römischen Hofgesellschaft haben sich eingefunden, an der Handlung teilzunehmen; sie scheinen alle die Paten des

[1]) Exodus cap. IV v. 24—26.

[2]) Ich verdanke die Fingerzeige für diese Erklärung der Güte meines verehrten Freundes, des Feldpropstes D. Richter in Berlin.



Abb. 129 PORTRÄT EINES VORNEHMEN MANNES VON PERUGINO IN DER BESCHNEIDUNG DES MOSESKNABEN

Kleinen zu sein und treten mit grosser Würde auf[1]). Da sieht man hinter der sitzenden Magd einen achtunggebietenden älteren Mann in rotem Mantel und roter Kappe [Abb. 129], einen kleinen Stock in der linken Hand, und hinter ihm erscheint sein Sohn, ein schöner Jüngling mit blauem Wams und blauer Kappe. Nicht minder vornehm tritt der Hofmann gleich neben Moses auf. Er trägt eine lange Goldkette um den Hals und ist in einen langärmeligen, dunkelgrünen Talar gekleidet, wie ihn die Hofherren in der Begleitung Sixtus IV. auf dem Gemälde von Melozzo da Forli tragen. Porträtgestalten sind auch alle übrigen Männer, welche im Kreise umherstehen; nur der Greis, welcher im Hintergrunde sichtbar wird, zeigt keine individuellen Züge. Aber ach, wir können nicht einen einzigen mit Namen nennen, und doch, wie stolz mochten sie einst alle gewesen sein, hier im Palastheiligtum des Papstes sich verewigt zu sehen, wie sicher mochten sie glauben, dass auch ihre Namen für alle Zeiten der Nachwelt überliefert seien. Das runde Gesicht in der äussersten Ecke rechts [Abb. 130] hat man Perugino genannt, wohl sicherlich mit Unrecht. Sollte hier Andrea del Verrocchio dargestellt sein, dessen Porträt nach Vasari Perugino auch in einer Anbetung der Könige gemalt hatte? Ein ähnliches Künstlerporträt sieht man thatsächlich in einer Anbetung Peruginos in Perugia[2]), und beide Köpfe stimmen wiederum mit dem authentischen Bildnis Verrocchios in den Uffizien aufs beste überein.

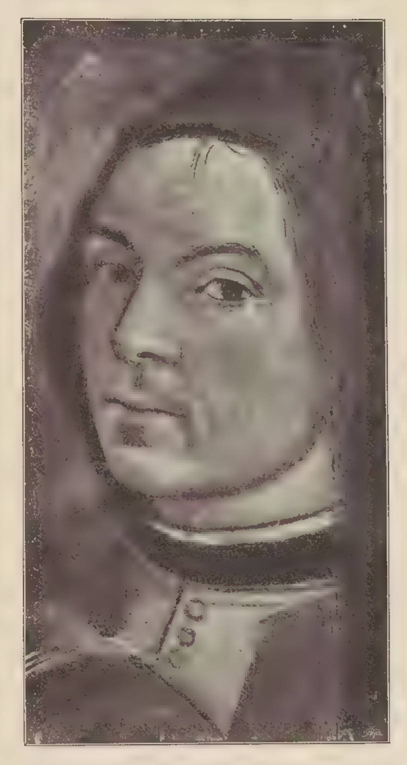


Abb. 130 BILDNIS EINES KÜNSTLERS, VIELLEICHT DES VERROCCHIO VON PERUGINO

Vasari vergass, wie erwähnt, die Beschneidung des Mosesknaben unter den Werken der umbrischen Schule in der Sixtinischen Kapelle aufzuzählen; Grund genug für alle seine Nachfolger in der Kunstgeschichte, dies Fresko

Die Beschneidung früher dem Signorelli zugeschrieben

[1]) Schmarsow (Melozzo da Forli p. 215) nennt unter diesen Hofherren die Namen des Stadtpräfekten Giovanni della Rovere, des Kardinals Giuliano, des Guidobaldo von Urbino, aber er bleibt den Beweis für diese Benennungen schuldig.

[2]) Konrad Lange tritt in der Festschrift für Anton Springer p. 89 ff. mit Nachdruck für Peruginos Autorschaft ein, ebenso Schmarsow im Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlg. (1884) V p. 224 ff. Früher schon hatte sich auch Rumohr (Ital. Forschg. II p. 339) für Perugino als den Autor des Bildes erklärt, indem er vor allem auf seine Übereinstimmung mit den Fresken der Sixtinischen Kapelle hinwies.

dem Signorelli zuzuweisen. Das thaten noch Chattard[1]) und Taja[2]), die bekannten Historiker des vatikanischen Palastes und sogar noch die Herausgeber Vasaris vom Jahre 1850[3]). Für eine Arbeit Peruginos, welchem Bartolomeo della Gatta und Pinturicchio geholfen haben sollten, wurde das Gemälde von Crowe und Cavalcaselle[4]) erklärt, bis es Morelli ganz für Pinturicchio in Anspruch nahm[5]). Und ist er hierin auch zu weit gegangen, so muss doch seine Würdigung jeder neuen stilkritischen Untersuchung zu Grunde gelegt werden.

Zwei Blätter im venezianischen Skizzenbuch

Morelli wies dann ja auch zuerst den Zusammenhang zweier Studienblätter im venezianischen Skizzenbuch — das eine zeigt die knieende Zippora [Abb. 131], das andere einige Frauenköpfe — mit dem Fresko der Beschneidung nach[6]). Aber da diese Blätter keine Zeichnungen Pinturicchios für das Gemälde, sondern Studien eines Perugino-Schülers nach demselben sind, so besitzen sie keinen selbständigen Wert, wenn sie auch sicherlich noch im Quattrocento entstanden sind.

Zeichnung Pinturicchios in den Uffizien

Von höchster Bedeutung für die stilkritische Analyse dagegen sind drei andere Zeichnungen, welche sich als vorbereitende Studien für das Fresko zu erkennen geben, aber bis heute als solche noch nicht erkannt worden sind. Eine Federzeichnung in den Uffizien stellt eine Frau dar, welche mit der Rechten ein Gefäss auf dem Kopfe trägt und in der herabhängenden Linken eine Kanne hält [Abb. 132]. Nun finden wir eine ganz ähnliche Figur im Abschied des Moses von Jethro, nur führt die Magd dort einen der Mosesknaben an der Hand, und Faltengebung und Beinstellung sind leicht verändert. Das Haupt-



Abb. 131 DIE KNIEENDE ZIPPORA, ZEICHNUNG EINES UMBRERS NACH PERUGINO • Venezianisches Skizzenbuch

[1]) Nuova Descrizione del Vaticano, Roma 1766, II p. 34 u. 35.
[2]) Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano, Roma 1750, p. 36.
[3]) Vasari ed. Le Monnier VI p. 143 Anm. 3 im Leben des Luca Signorelli.
[4]) Geschichte der italienischen Malerei, Leipzig 1871, IV p. 187.
[5]) Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin, Leipzig 1880, p. 304. Allerdings lässt er die Malereien Pinturicchios „unter den Auspicien seines älteren Freundes und ehemaligen Lehrers Pietro Perugino" entstanden sein. Weiter heisst es dann p. 307, dass Pinturicchio sich nicht selten der Zeichnungen Peruginos bediente. In der Galerie zu Berlin, Leipzig 1893, p. 168—176, wurden die Ausführungen Morellis über die Thätigkeit der umbrischen Schule in der Sixtinischen Kapelle mit einigen Berichtigungen wieder abgedruckt.
[6]) Erste Ausgabe p. 318 n. 8, p. 319 n. 11. Kahl n. 44, eine knieende Frau in faltigen Gewändern, im Profil nach rechts gewandt. Kahl n. 62. Vier Frauenköpfe.

motiv aber ist dasselbe hier und dort, wie auch die Haltung des Kopfes und der Arme, wie der Bausch am Ärmel und die aufgenommenen Falten über Schoss und Gürtel. Es kann kein Zweifel sein, Pinturicchio hat diese für ihn besonders charakteristische Zeichnung, die so flüchtig und sicher mit der Feder hingeworfen ist, dem Gehilfen an die Hand gegeben, welcher die ganze Gruppe im Mittelgrunde mit sehr geringen technischen und künstlerischen Mitteln ausgeführt hat. Auch hier ist es wieder äusserst lehrreich, dem echten Pinturicchio den Kopisten des Skizzenbuches gegenüberzustellen. Man halte die krugtragende Frau neben die knieende Zippora, welche äusserlich in der Zeichnung so ähnlich erscheinen. Welch ein Grundunterschied ergiebt sich zwischen beiden bei genauerer Betrachtung. Pinturicchio zeichnet schnell und flüchtig, und man findet bei ihm kaum eine Umrisslinie, wo er nicht absetzt und verbessert. Auch die Hände und Füsse sind bei ihm zwar immer richtig gezeichnet, aber flüchtig entworfen, und oft von einer fast nervösen Beweglichkeit. Wie sorgfältig zeichnet dagegen der Kopist die Umrisse, fast immer mit zarten unsicheren Linien ohne abzusetzen. Wie schülerhaft und verständnislos zeichnet er den Faltenwurf und die Schraffierung nach, ohne dass es ihm damit gelänge, seine Gestalten plastisch zu modellieren.



Abb. 132 ZEICHNUNG PINTURICCHIOS
Heute in den Uffizien in Florenz

Eine eigenhändige Studie Pinturicchios für die Gruppe der Beschneidung besitzen wir ferner in einem höchst merkwürdigen Blatt, welches das Berliner Museum bewahrt[1]) [Abb. 133]. Die Zeichnung ist in der Technik ausgeführt, welche Pinturicchio besonders liebte. Die Figuren sind auf violett getöntem Papier mit der Feder angelegt, mit Tusche ausgeführt und mit weissen Lichtern gehöht. Vorne steht Moses selbst, wie er der Beschneidung zuschaut, neben ihm, ein wenig zurück, zwei Frauengestalten, und dazwischen erscheint im Hintergrunde der Kopf einer alten Frau. Der Moseskopf erinnert zunächst im Typus vor allem an den Moses, der vom Engel angegriffen wird; man erkennt auf den ersten Blick in Zeichnung und Gemälde denselben Mann mit dem Haarbüschel über der Stirn, den auf die Schulter herabfallenden Locken, dem kurzen Kinn-

Zeichnung Pinturicchios in Berlin

[1]) Mappe XIII der italienischen Handzeichnungen unter den unbekannten Meistern Nr. 476.



Abb. 133 ENTWURF PINTURICCHIOS FÜR DIE BESCHNEIDUNG DES MOSESKNABEN
Heute in Berlin, Kupferstichkabinett

bart, der geraden Nase und den ziemlich hoch gewölbten Brauen. Ja, selbst die technische Ausführung ist in Zeichnung und Gemälde dieselbe, nur in der Zeichnung etwas flüchtiger. Dem viel zarter gebauten Moses der Beschneidungsgruppe gegenübergestellt, weist dagegen die Berliner Zeichnung mancherlei Verschiedenheiten auf. Das Haupt des Moses ist hier tiefer gesenkt, die Hände sind gefaltet, und der Mantel ist anders geworfen. Die Frauen aber, welche neben dem zukünftigen Heerführer Israels erscheinen, haben im Fresko selbst den Porträtgestalten Platz machen müssen. Ihre Zugehörigkeit zur Zippora aber beweisen sie schon durch die Tracht, denn sie tragen nicht nur Kleider und Mäntel nach demselben Schnitt, sondern auch den Kopfschleier in ganz derselben Weise über den Haaren gefältelt und auf der Brust in einem Knoten zusammengebunden. Die malerische Behandlung, vor allem auch in der Zeichnung der Hände, mag bei Pinturicchio überraschen, wie die Flüchtigkeit, mit welcher besonders die Frauenfiguren hingeworfen sind. Es handelte sich offenbar nur um einen vorläufigen Gestaltungsversuch der Scene, welcher denn auch thatsächlich nicht zur Ausführung gelangt ist. Künstlerisch steht das Berliner Blatt etwa mit dem Wiener Entwurf zur Assunta auf derselben Höhe, ist technisch ähnlich behandelt und ist ihm auch in der Faltengebung verwandt.

Zeichnung Peruginos in Mailand

Die gemeinsame Thätigkeit Peruginos und Pinturicchios am Fresko der Beschneidung lässt sich nicht nur am ausgeführten Gemälde selbst erhärten, sondern auch an der Hand der Zeichnungen nachweisen. Es hat sich nämlich auch eine Studie Peruginos zu diesem Bilde erhalten und zwar zur Hauptfigur in demselben zu dem Engel, welcher den Moses angreift. Das Blatt befindet sich in Mailand in der Sammlung Resta[1]) und wird dort nach einer alten Auf-

[1]) Braun 264.

schrift dem Filippino Lippi zugeschrieben [Abb. 134]. Leider ist es oben und unten beschnitten, und so fehlen dem Engel Kopf und Füsse. Die Zeichnung ist in ziemlich breiten Strichen mit der Feder in Sepia ausgeführt und stimmt mit der Ausführung in Farben bis auf die kleinste Falte vollständig überein. Nur holt der rechte Arm des Engels auf dem Fresko ein wenig weiter nach hinten aus als in der Zeichnung. In diesem für die Bestimmung der Autorschaft des Gemäldes im einzelnen geradezu unschätzbaren Blatt zeigt sich allerdings sofort, wie sehr Perugino alle seine Schüler meistert. Wieviel lebendige Anmut, welche Freiheit der Bewegung, welche Sicherheit der Linienführung entzückt das Auge in diesem armseligen Fragment seiner Kunst! Es ist in einer glücklicheren Stunde entworfen als selbst der musizierende Engel im British Museum [Vgl. Abb. 120]; es ist mit ganz demselben technischen Können, in ganz derselben Formengebung ausgeführt wie jene herrliche Studie Peruginos zum Assunta-Bilde von Vallombrosa in der Akademie zu Florenz, obwohl beide Blätter schon in der Faltengebung die Abstammung von derselben Hand verraten.

Technik der Freskomalerei

Ein wichtiges, allerdings sehr mühevolles und darum bis heute auf moderne Freskomalerei noch niemals angewandtes Hilfsmittel, verschiedene Künstlerhände in einem Wandbilde zu scheiden, ist eine sorgfältige Untersuchung der Mauerfläche selbst. Ein Wort über die Technik der Freskomalerei, wie sie im Mittelalter und in der Renaissance geübt wurde und heute noch geübt wird, muss allem übrigen vorausgeschickt werden [1]). Auf eine doppelte Schicht groben und feineren Sandmörtels von 0,02 Dicke wird der Freskogrund aufgetragen, welcher die Dicke von 0,01 nicht überschreiten darf. Weil die Feuchtigkeit dieser Fläche die erste Bedingung ist, um die Farben aufzunehmen, so bereitet der Maurer an jedem Morgen kein grösseres Stück vor, als der Maler am Tage mit Farben ausfüllen kann. So muss sich, weil

Abb. 134 ZEICHNUNG PERUGINOS FÜR DEN ENGEL IN DER REISE DES MOSES
Heute in Mailand, Sammlung Resta

[1]) Den folgenden Ausführungen liegt die Abhandlung Otto Donners, „Über die antiken Wandmalereien in technischer Beziehung“, zu Grunde; abgedruckt bei W. Helbig, Wandgemälde Campaniens, Leipzig 1868, p. XXX cap. III: Die moderne Fresko- und Temperamalerei.

immer an die getrocknete Mauerfläche ein nasses Stück angesetzt wird, um jedes Tagewerk des Künstlers ein Mauerring legen, und so besteht das vollendete Freskobild nach Art mittelalterlicher Glasgemälde aus einer Menge einzelner Ausschnitte. Wie viel oder wie wenig von diesen Ansatzfugen sichtbar bleiben wird, hängt vom Geschick des Maurers ab, und die Künstler der Sixtina haben überdies durch Übermalung al secco manche Unebenheiten der Mauerfläche zu verdecken versucht[1]). Sehend oder mit den Händen fühlend wird man aber fast immer in der Lage sein, die einzelnen mosaikartigen Teile herauszufinden, aus welchen sich jedes Freskogemälde zusammensetzt, und die Schlüsse, welche man aus einer solchen Klarlegung des ganzen Entstehungsprozesses ziehen kann, sind keineswegs zu verachten. Man sieht, dass auf die Köpfe die grösste Sorgfalt verwandt worden ist, denn sie sind selten paarweise, fast immer einzeln gemalt; man sieht, dass auch die oberen Teile der Figuren sorgfältig, meist in kleineren Partien ausgeführt sind, und dass erst unten flüchtiger gearbeitet wird, und grössere Stücke auf einmal in Angriff genommen werden. Wird nicht auch, wenn man so die stückweise Entstehung eines Freskogemäldes überdenkt, die Teilnahme von Schülerhänden die selbstverständlichste Sache von der Welt? Der Meister mochte sich begnügen, den Karton zu zeichnen, die Umrisse der Köpfe wenigstens, bevor er sie malte, mit einem Stift in die feuchte Mauer einzuritzen, um dann den übrigen Karton zur Ausführung im einzelnen den Schülern und Gehilfen anzuvertrauen.

Arbeitsteilung in der umbrischen Werkstätte

So hat auch Perugino zunächst im allgemeinen die Komposition seiner Fresken festgestellt, Detailzeichnungen für einzelne Hauptfiguren entworfen, die Skizzen seines Gehilfen Pinturicchio durchgesehen und korrigiert und nur hier und dort selbst einige der hauptsächlichsten Köpfe und Figuren in Farben ausgeführt. Er muss überdies nicht sehr schnell gearbeitet haben. Während Pinturicchio Kopf und Oberkörper einer Figur oft auf einmal in Angriff nimmt und häufig zwei Köpfe zusammen malt, begnügt sich Perugino in seinem Tagewerk fast regelmässig mit einem Kopf. Der Meister hat, wie es scheint, die Fähigkeit seines Gehilfen, grosse Mauerflächen schnell mit Farben auszufüllen, wohl zu schätzen verstanden, und so hat Pinturicchio schon in der Sixtinischen Kapelle Gelegenheit gefunden, sein Talent als Landschaftsmaler auszubilden.

Eine armselige Schülerleistung, mit welcher der Goldauftrag gewiss nicht versöhnen kann, ist der Abschied des Moses von seinem Schwiegervater. Die Komposition ist unübersichtlich, die Farben sind trübe, die Zeichnung der Hände noch schwächer als der Ausdruck der Köpfe. Es ist merkwürdig und bezeichnend für die Art, wie die Umbrer arbeiteten, dass uns hier schon in dem turbangeschmückten, von rückwärts gesehenen Mann dieselbe Figur begegnet, welche Perugino später in einem der schönsten Apostel seiner Schlüsselübergabe wiederholt hat.

Weit mehr Geschick verrät die Hirtenscene links. Die Figuren sind schlanker, und ihre Bewegung ist freier, die Gesichter sind sogar sehr fein

[1]) Wir besitzen für diese Ergänzung ihrer Freskotechnik auch das Zeugnis Vasaris, welches er im Leben des Michelangelo bringt. Ed. Milanesi VII p. 178: Desiderava Michelangelo ritoccare alcune cose a secco come avevan fatto que' maestri vecchi nelle storie di sotto.



Abb. 135 KOPF DES MOSES VON PERUGINO IN DER BESCHNEIDUNG DES MOSESKNABEN

gezeichnet. Es sind dieselben Jünglingsgestalten, welche in der Schlüsselübergabe die Steine erheben, Christum zu töten. Und doch wird man sich auch hier mit der Autorschaft eines unbekannten Perugino-Schülers begnügen müssen, desselben, welcher auf diesem Gemälde auch die Karawane mit den Kamelen gemalt hat.

Perugino und Pinturicchio

Sehr klar und scharf lässt sich dagegen der Anteil Peruginos und Pinturicchios an diesem Fresko scheiden, wenigstens was die Ausführung im einzelnen anlangt. Aber auch über die Art, wie sie gemeinsam komponierten, erhalten wir durch die Handzeichnungen in Mailand und Berlin bemerkenswerte Aufschlüsse. Der herrliche Engel ist in der That von dem Meister der Schule nicht nur gezeichnet, sondern auch in Farben ausgeführt worden; ihm gehört also das Hauptstück der ganzen Komposition[1]). Dass er aber auch die Entwürfe Pinturicchios durchsah und an ihnen Kritik übte, beweist die Zeichnung in Berlin. Die Dienerinnen Zipporas haben den Porträtgestalten weichen müssen, wie später auch ein Apostel in der Schlüsselübergabe, welcher uns noch in einer Zeichnung des venezianischen Skizzenbuches begegnet. Auch der Moses fand vor Perugino keine Gnade; vor allem fehlte ihm der Stab Gottes, ohne welchen der Hirte Israels nicht mehr zu denken war. Dann aber hatte auch Pinturicchio hier dem Gatten Zipporas den Mantel in ganz derselben Weise nur statt über der rechten über die linke Schulter geworfen, wie dem Moses, welchen der Engel bedroht, und Perugino musste diese Einförmigkeit erkennen. So entwarf er selbst eine neue Skizze für diese Gruppe und übernahm die Ausführung, soweit es ihm zweckmässig dünkte; er hat nicht nur den Moseskopf, sondern auch den grössten Teil der vornehmen Herren selbst gemalt, und man begreift es wohl, dass diese Männer ihren Willen geltend machen konnten, vom Meister und nicht vom Schüler porträtiert zu werden. Immer beschränkt sich Perugino hier allerdings auf die Ausführung der Köpfe; die weitere Ausmalung der Figuren hat er in dem ganzen Gemälde mit geringen Ausnahmen der Werkstätte überlassen. Man braucht nur den Moses der Beschneidung dem Christus der Schlüsselübergabe gegenüberzustellen, um zu erkennen, wieviel plastisches Leben Perugino seinem Faltenwurf zu geben verstand, und wie schülerhaft befangen noch die Faltengebung Pinturicchios war.

Nur vier Köpfe in der Schar der Zuschauer der Beschneidung hat Pinturicchio gemalt. Es ist die Gruppe vom zweiten ganz im Profil gesehenen

[1]) Morelli allerdings (Berlin p. 172) nennt den Engel in der Reise des Moses „eine ganz im Sinne des Pinturicchio bewegte Figur". Dass aber Perugino ihr Schöpfer war, wird durch die Zeichnung in Mailand bewiesen, die auch Morelli noch nicht als Studie für den Engel gekannt hat. Können auch Morellis Verdienste um die Stilkritik gerade dieser beiden ersten Fresken der umbrischen Schule nicht hoch genug angeschlagen werden, so wird er doch im einzelnen häufig zu berichtigen sein. Denn nur durch die genaueste Untersuchung aus unmittelbarster Nähe konnte es gelingen, im einzelnen die Hände von Meister und Gehilfen zu scheiden. Und auch jetzt noch kann die Beweisführung für solche, welche nur nach Photographien urteilen können, keineswegs immer eine überzeugende sein. Man wird sich z. B. erst vor dem Original des Grundunterschiedes der beiden Mosesköpfe, der Köpfe der Zippora und der krugtragenden Dienerin links völlig bewusst; man lernt Perugino und Pinturicchio als Porträtmaler erst unterscheiden, wenn man im Original die beiden Männer hinter dem vom Engel bedrohten Moses mit den herrlichen Gestalten des älteren Mannes und des Jünglings vergleichen kann, die über der sitzenden Dienerin in der Beschneidung sichtbar werden.

Kopf eines Jünglings rechts von Moses bis zu dem Porträt eines jüngeren Mannes mit der erhobenen Rechten, hinter welchem das Idealbild eines langbärtigen Greises sichtbar wird, ein besonders charakteristischer Typus Pinturicchios. Diese vier Köpfe geben auch äusserlich ihren Zusammenhang dadurch kund, dass sie auf etwas höherer Mauerfläche gemalt sind als die übrigen; wie sehr sie an künstlerischer Qualität den ausdrucksvollen Köpfen Peruginos nachstehen, lässt sich ohne weiteres erkennen[1]). Hat Pinturicchio auch die Frauen gemalt, welche die Beschneidung vornehmen? Die drei Zeichnungen, welche im venezianischen Skizzenbuch auf diese Gruppe bezogen werden können, tragen leider zur Lösung des Problems nichts bei, denn sie können ebensowohl nach Zeichnungen Peruginos wie Pinturicchios kopiert sein. Überdies ist die knieende Zippora, von welcher sich im Skizzenbuch die Studie der ganzen Figur und eine Detailstudie des Kopfes findet, im Fresko vollständig übermalt. Auf das Gesicht sind a tempera neue Farben wie grosse Pflaster aufgesetzt; dem blassblauen, heute fast farblosen Mantel hat man durch dick aufgetragene weisse Lichter eine grössere plastische Wirkung zu geben versucht. Besser erhalten ist die dienende Frau mit dem Knaben, bei welcher besonders der faltenreiche, sich den Formen des Körpers gefällig anschmiegende Wurf des violetten Mantels überrascht. So hat Pinturicchio damals noch nicht zu arbeiten vermocht, und doch ist die Technik der Malerei ganz sein eigen. Man wird also, um den Zwiespalt zu lösen, von selbst zu der Annahme geführt, dass Perugino seinem Gehilfen für diese Gruppe die Zeichnung entworfen hat[2]).

Deutlicher scheidet sich auf der linken Seite auch bei den Frauen der Kunstcharakter des Meisters und des Schülers. Hier hat sich vor allem in der Dienerin, welche ein goldenes Gefäss auf ihrem Kopfe trägt, eine der lieblichsten Gestalten erhalten, die dem Meister Perugino überhaupt jemals in seiner Kunst gelungen ist [Vgl. Abb. 128]. Leider hat gerade diese Figur durch die Anbringung des Baldachins über dem päpstlichen Thron mehr als die anderen Frauen durch Zerstörung und später durch Übermalung gelitten. Und doch leuchtet das Wunder ihrer einstigen Schönheit auch heute noch aus halbzerstörten Formen uns entgegen. Sie schwebt mehr als sie geht in rhythmischer Bewegung über dem Boden dahin, und die Last, die sie trägt, scheint sie kaum zu spüren. Die schlanke Gestalt ist ganz in ein violettfarbenes Kleid gehüllt, und die Sorgfalt, welche der Künstler auf ihren Schmuck verwandte, erkennt

[1]) Ein besonderes Charakteristikum dieser Köpfe ist die geschwollene Oberlippe vor allem der beiden Porträts im Vordergrunde, welche ihnen einen etwas mürrischen Ausdruck giebt. Dann ist es vor allem die Haarbehandlung und die Kälte seiner Farben, durch welche sich Pinturicchios Hand den meisterhaften Bildnissen Peruginos gegenüber sofort verrät.

[2]) Morelli (Berlin p. 172) hält diese sitzende Frau für Zippora, was sich nicht nur durch den Bibeltext, nach welchem Zippora vielmehr die Beschneidung vornimmt, sondern auch durch die Farben des Gewandes verbietet. Zippora trägt, wie auch auf der Reise, das rote Kleid und den blauen Mantel, die sitzende Dienerin dagegen trägt ein grünes Kleid und einen violetten Mantel. Wie flüchtig die Fresken bis dahin auf ihren Inhalt geprüft worden sind, beweist der Umstand, dass zwei ihrer bedeutendsten Erklärer in dem zu Beschneidenden den Moses selbst sehen und ohne weiteres von der Beschneidung des Moses reden. Auch Morelli schreibt die Frauengruppe dem Pinturicchio zu, wobei er nicht erwähnt, dass die knieende Zippora vollständig übermalt ist.



Abb. 136 KOPF DES MOSES VON PINTURICCHIO IN DER REISE DES MOSES

man noch deutlich an dem zierlichen Saum goldener Ornamente um Hals und Ärmel und an dem grossen Schmuckstück auf ihrer Brust. Als wehe ein leichter Wind ihr Gewand mit Lebensodem an, so umflattern sie spielend Schleier und Mantel, so schmiegen sich die beweglichen Falten den schönen Körperformen an. Der Stoff ist so duftig wie ein Schleier, seine Färbung so zart wie ein Amethyst, und das liebliche blasse Gesicht mit den blonden Haaren findet unter allen umbrischen Frauengestalten, weder hier noch in der Taufe Christi, seinesgleichen wieder.

Diese Krugträgerin, deren schwebender Fuss die Erde kaum berührt, welche den Vergleich mit Botticellis Grazien im „Frühling“ nicht zu scheuen braucht, und der Engel Gottes, der so fest und sicher mit beiden Füssen auf der Erde steht, sind die einzigen Vollfiguren, welche Perugino in diesem Fresko gemalt hat. Denn alles, was wir zwischen beiden sehen, ist Eigentum Pinturicchios. Er hat den Moses gemalt und Zippora mit ihren Knaben und die beiden männlichen Porträts zwischen ihnen; auf seine Hand gehen die Idealbilder im Hintergrunde und die Dienerin mit dem Tuchbündel zurück, welche nur durch ihre bräunliche Farbe auffällt[1]).

Einen klaren Begriff von der Meisterschaft Peruginos und von der Schülerschaft Pinturicchios erhält man am ersten, wenn man die beiden Mosesköpfe mit einander vergleicht und die krugtragende Dienerin in der „Reise“ der Herrin Zippora gegenüberstellt. Perugino giebt seinen männlichen Köpfen einen einheitlichen bräunlichen Ton, die Farben sind verschmolzen, die Ober-

[1]) Diese Dienerin ist die einzige unter Pinturicchios Gestalten in diesem Fresko, deren Gesicht eine kräftige warme Färbung zeigt und nicht mit weissen Lichtern al secco schattiert ist. Und doch ist es unmöglich, neben der Krugträgerin hier an Perugino zu denken.

fläche ist geglättet, nur selten lassen sich Korrekturen und Retouchen al secco entdecken. Bart und Locken seines edlen Moseskopfes in der Beschneidung [Abb. 135] scheinen weich wie Seide, und, obwohl er nicht immer so sorgfältig schattiert wie Pinturicchio, ist die Haarmasse bei ihm stets lebendig und plastisch. Der Ausdruck der Züge ist milde und gedankenvoll zugleich, und bei aller Schlichtheit doch unendlich viel seelenvoller als der Moses Pinturicchios in der Berliner Zeichnung, in welcher der Typus zuerst festgestellt, oder auch wiederholt worden ist, wie er im Fresko selbst in der „Reise“ erscheint [Abb. 136]. Es ist schon gesagt worden, wie wenig sich hier der künftige Heerführer Israels der Situation gewachsen zeigt, wie matt und nachlässig seine Bewegungen sind, das Ungestüm des Gottesboten von sich abzuwehren. Aber auch in den Gesichtszügen sucht man vergebens nach einem Ausdruck des Affektes, sei es Zorn, Überraschung oder Furcht. Die Gesichtsfärbung ist kalt und blass, und um die Augenhöhlen, auf Nase und Lippen, sind weisse Lichter aufgetragen. Dieselbe kalte Farbe, dieselben weissen Lichter begegnen uns überall in Pinturicchios Köpfen, im Gefolge des Moses links, in der Viermännergruppe und in der sitzenden Dienerin rechts. Charakteristischer als alle diese Punkte ist aber endlich die Haarbehandlung bei dem Schüler Peruginos. Er giebt sich überall die grösste Mühe mit dem Lockenreichtum seiner Gestalten, er strichelt und schattiert so sorgfältig wie nur möglich, aber niemals gelingt es ihm, die krausen Haare plastisch zu modellieren, ihnen das natürliche Leben und die anschmiegende Zartheit zu geben, welche sein Meister fast unbewusst in seinem Pinsel führt. Man kann diesen Unterschied in der Haarbehandlung der beiden Umbrer nicht nur an den Moseköpfen verfolgen; er giebt sich nicht minder deutlich an allen Ideal- und Porträtgestalten in diesem Fresko kund.

Was Perugino damals leistete, und was Pinturicchio vergebens zu leisten versuchte, lehrt endlich der Vergleich der schönen Krugträgerin mit der vorausschreitenden Zippora. Allerdings ist der Vergleich für die letztere peinlich genug, denn wo Perugino die Dienerin mit allen Gaben der Schönheit geschmückt hat, da erscheint die Herrin als eines jener selbständigen Erstlingsprodukte seines Gehilfen, deren grösstes Verdienst es ist, hinter einem gefälligen Schein die inneren Schwächen zu verbergen. Schon die Figur Zipporas ist gedrungen und nicht annähernd so schlank und schwebend wie die Gestalt der Krugträgerin; sie schreitet ziemlich schwerfällig dahin, ja die Verkürzung ihres rechten Beines ist vollständig misslungen. Ihr Mantel hängt ihr so schwerlastend über der Schulter, dass es scheint, er sei ganz mit Regenwasser getränkt, und wie er mit einem derben Knoten über der Brust zusammengebunden ist, meint man, die Frau könne bei der Magd die Geheimnisse des Geschmackes studieren. Und nun erst diese Fülle kleinlicher, völlig unmotivierter, völlig unlebendiger Falten am blassblauen Mantel Zipporas[1]), den sie so ungeschickt mit dem Ellbogen über dem Schoss festhält, dieses schwere Schleiertuch auf dem flachsgelben Haar, welches der Wind gerade nach der anderen Seite blasen

[1]) Ganz ähnlich ist in der Beschneidung des Mosesknaben der blaue Mantel des vierten Jünglings rechts von Moses geworfen, welcher direkt hinter der Zippora erscheint.



Abb. 137 SELBSTPORTRÄT PINTURICCHIOS IN S. MARIA MAGGIORE IN SPELLO

müsste, dieses breite Gesicht, dessen Färbung so kalt und blass ist! Nein, selbst das freundliche Lächeln Zipporas kann den Beschauer nicht mit soviel Mittelmässigkeit versöhnen, und sein Auge wendet sich immer wieder von der Herrin auf die Dienerin, von Pinturicchio auf Perugino zurück.

In dieser Weise also wird die Arbeit am Fresko der Beschneidung zwischen Meister und Schüler zu verteilen sein; so wird man sich zugleich seine Entstehungsgeschichte zu denken haben. Pinturicchio, dessen authentisches Porträt sich in Spello erhalten hat [Abb. 137], gebührt der Löwenanteil, hat er doch die Landschaft gemalt und zugleich fast alles Figürliche gearbeitet, während sein Meister die Köpfe ausführte. Perugino aber entwarf die Komposition — weniger übersichtlich als sonst, weil der Stoff so kompliziert war, und so viele Bildnisse anzubringen waren — er entwarf die Hauptfiguren selbst und korrigierte die Skizzen Pinturicchios; wo es aber an die malerische Ausführung ging, da hielt er sich sehr zurück. Wären nicht die Porträtköpfe zu malen gewesen, er hätte sich wahrscheinlich mit dem Moseskopf, dem Engel und der Krugträgerin begnügt. Jedenfalls durchdringt sein Geist die ganze Schöpfung, aber seines tüchtigsten Gehilfen hat er sich überall als der am schnellsten arbeitenden Kraft bedient[1]).

[1]) Die Erhaltung des Freskobildes lässt viel zu wünschen übrig. Ein breiter Mauerriss geht links vom Palmbaum bis nach unten hindurch, teilt sich über dem rechten Arm des Engels und hat dann den Knaben Gerson völlig zerstört, der infolgedessen gänzlich übermalt wurde. Einen zweiten Riss erkennt man im Gefolge des Moses rechts von der Krugträgerin. Hier hat vor allem der Baldachin über dem päpstlichen Thron seine Spuren in der Höhe der gesenkten Hand der Krugträgerin zurückgelassen. Das Köpfchen Eliesers ist stark zerstört, sein Hemdchen übermalt. Am schlimmsten erging es auch hier wieder dem Knaben Gerson, von dessen ursprünglicher Erscheinung überhaupt nichts mehr erhalten ist. Unten in der Mauer bezeichnen drei vermauerte Löcher die Spuren der Gerüstbalken. Auch der feine Kopf der Krugträgerin hat gelitten, Kleid und Mantel Zipporas sind ebenfalls übermalt wie auch die rechte Hand und die unteren Partien des Mantels des Moses, welcher der Beschneidung zuschaut. Von der knieenden Zippora sind nur noch die Umrisse echt; sie präsentiert sich in der Photographie weit besser als im Gemälde. Am besten sind die Porträtgestalten rechts erhalten. In der Landschaft lassen sich Spuren von Übermalung nur rechts im Thal entdecken, aber das Grün ist im Laufe der Jahrhunderte fast schwarz geworden.



ENGELSKOPF AUS DER CAPPELLA DE' PAZZI IN FLORENZ

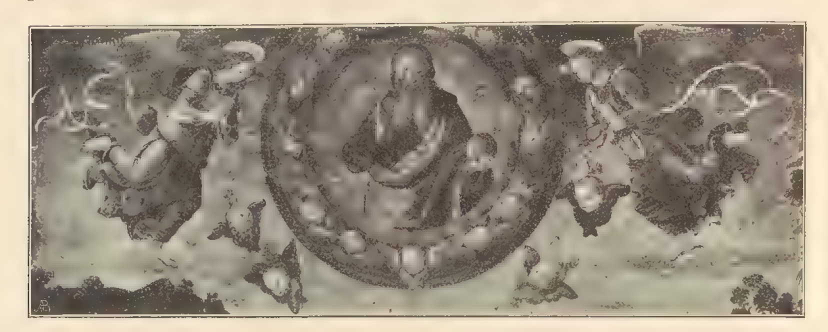


Abb. 139 DETAIL AUS DER TAUFE CHRISTI VON PERUGINO UND PINTURICCHIO

Tafel XXVIII

KAPITEL III • DIE TAUFE CHRISTI

Bot die Beschneidung des Moseskaben in der Gestaltung des fremdartigen Stoffes den umbrischen Künstlern mehr als eine Schwierigkeit dar, so brauchten sie ihre Phantasie bei der Darstellung der Taufe Christi nicht sonderlich anzustrengen. Kaum ein anderer Vorgang des Neuen Testamentes ist in der Kunst des Quattrocento so oft verherrlicht worden wie dieser; nirgends konnte sich die Komposition einfacher und zwangloser ergeben als hier, wo es nur galt, um die beiden Hauptfiguren in der Mitte dienende Engel und Gruppen teilnehmender Zuschauer zu scharen. So hat denn auch der wenig erfindungsreiche Perugino die Taufe Christi als Freskogemälde und als Tafelbild mehr als einmal wiederholt, während in der ganzen Kunst Pinturicchios merkwürdigerweise der Gegenstand auch nicht ein einziges Mal behandelt worden ist[1]). Wem also wird man die Komposition des Freskogemäldes in der Sixtina zuschreiben dürfen? Gewiss ohne weiteres dem Perugino, der hier sein Lieblingsthema in Pinturicchios phantastisch schöner Jordanlandschaft entwarf, für welche der Künstler diesmal seine Naturstudien im Tiberthal vor Ponte Molle gemacht hatte. Das anfangs weite, dann von schroffen Felsen eng begrenzte Flussthal dehnt sich rechts hinter steilem Felsvorsprung in blauer Ferne aus, und links gewahrt man, von einem allmählich ansteigendem Bergkegel halbverdeckt, eine hochummauerte Stadt, zu welcher ein Abbild des Konstantinsbogens den Eingang erschliesst. Ein schlanker Campanile steigt hart an der Mauer empor; man sieht das Pantheon mit seiner säulengetragenen Fassade, und im Hintergrunde ragen die Mauermassen des Kolosseums auf, diese erhabensten Trümmer römischer Weltherrlichkeit, welche so oft in den Landschaften Pinturicchios wiederkehren. Das herrliche Landschaftsbild ist heute fast völlig zerstört; einst war es vielleicht das schönste von allen in den Historien der Palastkapelle. Niemand in der ganzen Künstlerschar hat so fleissige Naturstudien gemacht wie Pinturicchio; nirgends wird das absichtlich gewollte, das bedächtig komponierte so völlig vom frischen Ein-

Die Landschaft

[1]) Es ist allerdings im Louvre eine Zeichnung Pinturicchios, die Taufe Christi behandelnd, erhalten (Braun 297), aber niemand kann sagen, ob dieselbe jemals zur Ausführung gelangt ist.

druck einer echt empfundenen Naturschilderung zurückgedrängt wie in der Taufe Christi. Und welch ein grosses, herrliches Stück der weiten, grünen Erde ist in den engen Rahmen dieses Freskobildes gezaubert! Noch heute ahnt man, welch eine Fülle von Luft und Licht einmal diese weiten Räume erfüllen musste, noch heute kann man an der Ruine die ursprüngliche Schönheit der Farben ermessen, wie sich das frische Grün allmählich in ein dunkles Blau vertiefte, wie sich der Ton der dunklen Berge allmählich in heiterste Himmelsfarbe verklärte.

In diesem lieblichen Thale des Jordans, der bald behaglich und still durch grüne Wiesen sich dahinzieht, bald wiederum sich mühsam am schroffen Felsen vorbei die Wege bahnen muss, hat sich nun die bunteste Menschenmenge zusammengefunden. Man könnte das Gewimmel rechts und links im Mittelgrunde für das fröhliche Treiben eines Jahrmarktes halten; es sind aber andächtige Männer und Frauen, welche der Predigt Christi und des Täufers lauschen. Die Vorgänge werden in historischer Reihenfolge von links nach rechts erzählt: links oben im Mittelgrunde ruft Johannes das abgefallene Volk zur Busse, im Vordergrunde vollzieht er die Taufe des Herrn, und rechts auf der Höhe dem Bussprediger gerade gegenüber verkündigt Christus selbst der lauschenden Menge das neue Evangelium.



Abb. 140 CHRISTUS PREDIGEND, VON EINEM SCHÜLER PERUGINOS

Gott Vater endlich schwebt in stiller Glorie mitten über dieser reichbewegten Welt, und rechts und links fliegen zwei anbetende Engel an ihn heran. Welch ein Fortschritt in der Komposition, wenn man die Beschneidung gegenüber vergleicht. Auch hier galt es ja, drei Vorgänge auf einer Bildfläche unterzubringen, aber die Erscheinung des Engels bedeutete so viel wie die Beschneidung des Knaben, und beide beanspruchten ihren Platz im

Vordergrunde; so konnte nur die Abschiedsscene in den Mittelgrund verlegt werden. In der Taufe Christi dagegen gehört diesem einen Vorgang alles Interesse; was voranging und was nachfolgte hat nur nebensächliche Bedeutung; es hat überhaupt nur insofern Wert, als es die Lebensschilderung Jesu um einige Momente bereichert.

So sah sich der Künstler dieser Aufgabe gegenüber durch keine Rücksichten eingeengt, und sein Genius ist dem Perugino in der Komposition des Gemäldes treu geblieben. Es ist ein Wunder zu sehen, wie es ihm gelingt, diese Menschenmassen auf einer Bildfläche unterzubringen und so zwanglos zu gruppieren, dass sich das Auge auch nicht einen Augenblick verwirrt fühlt. Gott Vater scheint die Achse der Wagschale zu halten; die Prediger rechts und links auf der Höhe erscheinen im vollständigsten Gleichgewicht, und nicht minder sorgfältig erwogen und geprüft stellen sich Mittel- und Seitenkompositionen im Vordergrunde dar. Dagegen ist die ganze Bildfläche in der Mitte zwischen Gott Vater und den beiden Hauptfiguren frei geblieben, und wenn wir die schrägen Linien verfolgen, welche von den beiden Predigern über die Köpfe der Menge hinweg auf Täufer und Täufling hinführen, so erkennen wir, dass eben alles von dieser Gruppe ausgeht und auf diese Gruppe zurückführt.

Der äusseren Bedeutung der beiden Predigtscenen, die in kleinen Verhältnissen ausgeführt vor allem den Zweck haben, den Mittelgrund zu beleben, entspricht ihr innerer Wert. Solche Lückenbüsser wären überhaupt nicht nötig gewesen, hätte Perugino die Fähigkeit besessen, die Hauptfiguren mitten in die Landschaft hineinzukomponieren, den Ort der Handlung und die Personen zu einem einheitlichen Ganzen zu verbinden, wie es z. B. Botticelli in der Bestrafung der Rotte Korah gelungen ist. Aber die Komposition Peruginos und die Landschaft Pinturicchios, welche in dem Bilde gegenüber noch als etwas völlig Getrenntes erscheinen, haben sich auch in der Taufe noch keineswegs versöhnt. Zwar bewegen sich hier die Figuren schon bedeutend freier in der Landschaft und nicht mehr vor derselben; aber die Zuschauer stehen nach wie vor eng zusammengedrängt in den Ecken des Vordergrundes, und die wartenden Täuflinge im Mittelgrunde sind perspektivisch nicht richtig verkürzt; sie scheinen zu weit entfernt von der Mittelgruppe, zu welcher sie doch unmittelbar gehören. Und doch war Pietro Vannucci in jungen Jahren bei dem Meister der Perspektive, bei Piero della Francesca, in die Schule gegangen!

Die Predigtscenen im Mittelgrunde

So sind denn diese Predigtscenen im Mittelgrunde, welche für das Verständnis des Hauptvorganges absolut nicht notwendig sind, weiter nichts als ein verstecktes Zugeständnis der noch nicht erlangten Fähigkeit, eine einzige Komposition perspektivisch richtig in einer weiträumigen Landschaft unterzubringen, ein Problem der Kunst, welches Perugino noch nicht einmal in der Schlüsselübergabe ganz sein eigen nennen konnte, welches Pinturicchio erst zehn Jahre später im Appartamento Borgia in der Disputation der h. Caterina mit einigem Glück gelöst hat. Man sieht es auch den Darstellungen nur zu deutlich an, dass sie von den Meistern flüchtig entworfen, von den Schülern mit Verdruss gearbeitet worden sind. Es ist über sie nicht viel zu sagen. Johannes rechnet es seinen Zuhörern, welche sich am Abhang eines Hügels um ihn geschart



Abb. 141 MITTELGRUPPE AUS DER TAUFE CHRISTI VON PERUGINO UND PINTURICCHIO



Abb. 142 CHRISTUSKOPF VON PERUGINO

haben, an den Fingern vor, wie nötig ihnen die Busse thut, und es gelingt ihm auch, ihre Aufmerksamkeit zu fesseln; dann begegnet er uns gleich darauf noch einmal, wie er nach gethaner Arbeit befriedigt ins Thal herniederschreitet. Christus steht gegenüber ganz einsam, noch ohne einen einzigen Jünger, lehrend auf einem Felskegel, an dessen Gipfel seine andachtsvollen Zuhörer gerade mit dem Kopfe heranreichen [Abb. 140]. Nur zur äussersten Linken hat sich eine Gruppe abgesondert. Ist der turbangeschmückte Alte, der, auf einen Stock gestützt, heranschreitet, ein Pharisäer, welcher gegen die Rede Jesu Einspruch erheben will, und suchen ihn die jüngeren Zuhörer von seinem Vorhaben abzuhalten? Jedenfalls merkt Christus von der Störung nichts. Die Augen auf das Volk gerichtet, spricht er ruhig weiter, die Rede mit jener seltsamen Bewegung der Rechten begleitend, die schon gegenüber an Moses und Zippora auffallen musste. Die schlanke Erscheinung des Erlösers, welcher hier ganz dem Moses Peruginos gleicht, ist etwas steif, aber nicht ohne Würde, und ein leiser Zug von Schwermut giebt dem Gesicht einiges Leben.

Die Mittelgruppe in der Taufe Christi

Die Demut des rauhen Busspredigers, welcher sich weigert, den Gottessohn zu taufen, der Wille Jesu, von Johannes die Weihe für seinen Beruf zu erhalten, das Wohlgefallen Gott Vaters, welcher aus geöffnetem Himmel über die Taufe seinen Segen spricht, das sind die Grund-Charakterzüge der weihevollen Handlung, wie sie Matthäus erzählt. Die dienenden Engel mit den Gewändern Christi, die harrenden Täuflinge und die zuschauende Menge hat sich die Kunst gestattet, um den feierlichen Ernst des Wunders der menschlichen Phantasie freundlich zu nähern. Das Haupt gesenkt und die Hände gefaltet, empfängt der Heiland der Welt die Taufe [Abb. 141]. Leise rieselt der Wasserstrahl ihm auf die Stirne herab, gleichsam das heilige Öl, mit welchem der Täufer den Hohenpriester salbt, der sich in demütigem Gehorsam dem Willen seines Vaters

beugt. Der schlanke, nur mit einem Lendentuch bekleidete Körper Christi ist plastisch modelliert, und seine Hände sind sehr sorgfältig gezeichnet; vor allem aber überrascht der Ausdruck des Kopfes. Die verhaltene Innigkeit der Empfindung, die süsse Melancholie selbstvergessenen Sinnens, wie sie Perugino nur in seiner besten Zeit zu schildern verstand, verklären noch heute die halbzerstörten Züge des Erlösers [Abb. 142]. Er steht mit beiden Füssen im Wasser, niedriger als der Täufer, der den rechten Fuss auf einen Stein gesetzt hat und erscheint als der demutsvoll Empfangende, Johannes dagegen als der grossmütig Gebende. Aber es liegt etwas wie väterliche Liebe in dem Blick, welchen der Täufer auf den Täufling richtet, und es spricht sich zugleich die tiefe Ehrfurcht des Menschgeborenen vor dem Gottessohne aus in der Art, wie er, ohne sich ganz zu nähern, behutsam das Wasser über ihn ausgiesst. Johannes, der Sohn der Wüste, mit ungepflegtem Bart und Haar, trägt über seinem Fell einen faltenreichen Mantel und hält den mit einem Kreuz gekrönten Stab in der Linken. Die hohe Gestalt mit dem gebräunten Gesicht, dem unbeschnittenen Lockenhaar und dem struppigen Bart ist eine würdige Verkörperung des Johannesideals; aber so treuherzig und ernst er auch blickt, die seelenvolle Schönheit Christi ergreift uns mehr. Perugino hat später noch oft die Taufe Christi wiederholt; aber eine Schilderung, die älter wäre als das Fresko in der Sixtina, lässt sich mit Sicherheit nicht nachweisen. Doch muss er eine berühmte Darstellung der Taufe in Florenz gekannt haben, welche sein Lehrer Verrocchio für die Mönche von Vallombrosa zu S. Salvi gemalt hatte. Hier ist Christus der Herr und Johannes der Diener, dem es eine Kraftanstrengung kostet, aus ehrerbietigster Entfernung das Wasser auszugiessen über Verrocchios heroisch aufgefassten Gottessohn. Dieser asketische Täufer mit den abgemagerten Händen und Füssen, dem Feuerblick des Auges und dem ungestümen Leben in jeder Bewegung ist allerdings ein anderer Charakter als der Täufer Peruginos. Dafür aber weckt der Christus des Umbrers weit mehr Sympathie als der Christus des Florentiners, der allerdings ein Ideal männlicher Kraft und Schönheit verkörpert, bei dem aber, trotz der Sorgfalt der Technik, der richtigen Zeichnung und Modellierung, der Ausdruck des Seelenlebens fehlt. Perugino dagegen war es vor allem um die Stimmung zu thun; er betonte die menschliche Seite des Erlösers, und er ist seiner Würde gewiss nicht zu nahe getreten, wenn er ihn in freiwilliger Selbsterniedrigung der ehrfurchtsvollen Liebe des Johannes sich unterordnen lässt.

Die Taube über dem Haupt des Herrn vermittelt die Beziehung zwischen Himmel und Erde, zwischen dem Fleisch gewordenen Gottessohn und seinem Vater im Himmel, welcher in einer Cherubimglorie erscheint, die Weltkugel in der Linken und die Rechte segnend erhoben [Abb. 139]. Die Haltung Gott Vaters ist steif und unbelebt, die Cherubimköpfe schliessen ihn ein, man möchte sagen, wie ein geschnitzter Holzrahmen, und nur die Engel, welche dem Allmächtigen in anbetender Haltung nahen, haben lebendiges Blut in den Adern.

Die scheue Entfernung, in welcher sich alle Zuschauer, ja selbst die Täuflinge von der Mittelgruppe halten, die völlig isoliert erscheint und in grösseren Verhältnissen ausgeführt ist als die übrigen Figuren, beweist aufs klarste, wie glücklich Meister Pietro schon damals zu komponieren verstand. Täufer und

Täufling halten allein das Auge fest, so oft es sich auf dies Fresko richtet, und alles, was sie umgiebt, hat nur auf sie bezogen Bedeutung und Wert. Die Engel, welche hinter Christus knieend seine Gewänder halten, sind vielleicht die misslungensten Gestalten im ganzen Fresko. Es ist eigentlich kein Platz für sie da, und sie müssen nur erscheinen, weil es einmal so Sitte ist. Der Täufling aber, welcher auf der Erde hockt und sich abzutrocknen scheint, ist wohl das Kühnste und Originellste gewesen, was Perugino in der Taufe geleistet hat. Allerdings ist auch diese Gestalt wie die meisten anderen vollständig zerstört und übermalt; man kann sich nur noch an dem schwermütigschönen Jünglingskopfe mit den langen, dunklen, über Stirn und Schulter herabfallenden Haaren freuen.

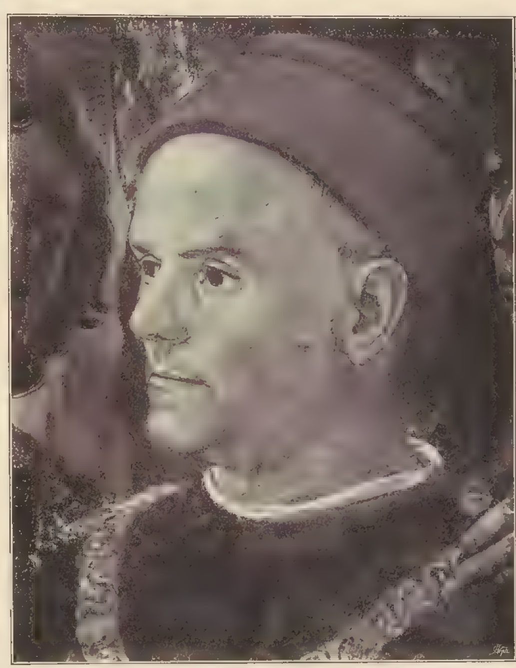


Abb. 143 PORTRÄT DES GIOVANNI BASSO DELLA ROVERE (?) VON PERUGINO

Porträtgestalten in der Taufe Christi

Neben der Mittelgruppe, sind die Porträtgestalten das merkwürdigste in der Taufe Christi. Das Auftreten dieser vornehmen Herren geistlichen und weltlichen Standes als Zeugen der Beschneidung des Moses, als Zeugen der Taufe Christi, als Zeugen fast aller Vorgänge aus dem Alten und Neuen Testamente beweist die allgemeine Teilnahme, welche die Malereien in der Palastkapelle am päpstlichen Hofe erregten. Haben sie nicht alle hier erscheinen müssen, um ihre Porträtköpfe zeichnen und malen zu lassen, erhalten wir nicht vor der Gruppe rechts von der Taufe sofort den Eindruck, dass sich diese jungen Leute geradeso in Wirklichkeit um den alten Mann geschart haben, wie wir es noch heute im Bilde vor uns sehen? Nicht eine einzige Gruppe von Porträtgestalten in der ganzen Kapelle trägt einen so geschlossenen, intim familiären Charakter wie diese. Der ehrwürdige Greis in der Mitte in dunkelvioletter Tracht, die schwere goldene Kette um den Hals, ein weisses Tuch in der Hand, ist der Älteste seines Geschlechtes, dessen jugendlicher Nachwuchs ihn hier umgiebt [Abb. 143]. Es ist wahrscheinlich niemand anders als Giovanni Basso

Giovanni Basso della Rovere

della Rovere, der Schwager Sixtus IV., der Gemahl seiner Schwester Luchina, welcher „mit einer Reihe von Söhnen und Vettern"[1]) nach der Erhebung Francescos von Savona nach Rom gekommen war und hier mit vielem Geschick seine zahlreiche Nachkommenschaft aufs beste versorgte. Giovanni Basso, seines Zeichens ein Rechtsgelehrter, war damals schon achtundsiebzig Jahre alt; achtzigjährig ist er zwei Jahre später im August 1483 gestorben, und seine drei ihn überlebenden Söhne Girolamo, der Kardinal von Recanati, Francesco und Bartolomeo haben ihm in S. Maria del Popolo in der dritten Seitenkapelle rechts ein einfaches, würdiges Grabdenkmal gesetzt. Pinturicchio hat damals mit seinen Schülern die Familienkapelle der Basso della Rovere ausgemalt, deren Beziehungen zu den umbrischen Meistern sich also schon in den Wandgemälden der Sixtina nachweisen lassen. Der Kopf des alten Giovanni ist hier von allen Porträts am sorgfältigsten ausgeführt und aufs beste erhalten. Nur noch spärliche weisse Haare werden unter der violetten Kappe sichtbar, die schmalen Lippen und die feinen Runzeln auf der Stirn verraten das hohe Alter, aber die Augen blicken noch lebendig, und die Gesichtsfarbe ist gesund und frisch. In der liegenden Grabstatue in S. Maria del Popolo erscheint der Greis in dem selben einfachen Talare, und unter der Kappe erkennt man denselben feinen freundlichen Kopf mit den schmalen Lippen und der leicht gebogenen Nase. Nur sind die Wangen des Toten eingefallen, und die geschlossenen Augen liegen tiefer in den Höhlen.

Wer kann es anders sein als einer seiner Söhne, der in der Porträtgruppe der Taufe so liebevoll den Arm um die Schultern des Vaters gelegt hat und mit der Rechten die Goldkette auf seiner Brust berührt? Die Blicke des jüngeren Mannes ruhen voll innigster Zärtlichkeit auf dem Greise, welcher sich den Liebesbeweis gerne gefallen lässt, ohne jedoch seine Aufmerksamkeit einen Augenblick von dem Vorgang in der Mitte ablenken zu lassen. Die Jugend um ihn her ist nicht weniger gespannt. Wie wichtig der Junge im blauen, pelzbesetzten Mantel auftritt, welcher vor den beiden steht! Er hat die Arme über die Brust gekreuzt und denkt nicht daran, seinen Stolz zu verbergen, dass er hier an so bevorzugter Stelle einen Platz gefunden hat. Ein jüngerer Bruder vielleicht, welcher allein keine Kopfbedeckung trägt und dem die blonden, zierlich gekräuselten Locken weit über die Schultern herabfallen, fühlt sich nicht weniger gehoben. Er ist aufs feinste angezogen, trägt eine Gürteltasche und ein rotes Schultermäntelchen und einen goldenen Schmuck um den Hals. Auch der Vater freut sich seines wohlgebildeten Knaben, dem er gern den Vortritt gelassen hat, während er selbst bescheiden ganz rechts in der Ecke seinen Platz fand. Er hat dem Jungen beide Hände auf die Schultern gelegt und zeigt ihn stolz der Mitwelt und zukünftigen Geschlechtern. Die Kunst des Quattrocento, in welchem so oft schrankenloser Egoismus die engsten Bande der Natur zerriss, ist nicht reich an solchen Zügen warmen, menschlichen Empfindens, wie sie die Umbrer hier so liebenswürdig geschildert haben. Auch in den Historien der Sixtina findet sich nicht eine einzige Gruppe von Porträtgestalten, welche in so ausgeprägter Weise den anziehenden Charakter

[1]) Schmarsow, Melozzo da Forli p. 30 u. p. 145.

eines Familienbildes trüge. Und der Umstand, dass wir wenigstens das Haupt der kleinen Versammlung mit Namen nennen können und vermuten dürfen, dass es seine Söhne und Enkel sind, die sich um den alten Giovanni Basso geschart haben, verleiht dieser Gruppe noch ein besonders lebhaftes Interesse.

Die Zuschauer der linken Seite teilen sich in zwei Gruppen, vor welchen etwas isoliert ein blondgelockter Knabe steht, steif wie eine Puppe, ganz in ein faltenreiches Brokatkleid gehüllt, die Hände übereinander gelegt und einen Blumenstrauss in der Linken. Und wäre er zwanzig Jahre älter gewesen, er hätte seiner Person keine grössere Würde zu geben vermocht; leider ist die zierliche Gestalt aber durch Übermalung vollständig zerstört. Besser erhalten sind wenigstens die Köpfe der vier Personen hinter ihm. Der vornehme Laie mit der schwarzen Kappe und dem reich gemusterten gelben Gewande weist den würdigen Prälaten in dunkelvioletter Atlasrobe auf das Ereignis hin. Hinter ihm wird noch ein zweiter, überaus geistvoller Porträtkopf sichtbar, gleichfalls ein vornehmer Hofmann, mit einer Scharlachmütze auf dem gelockten Haar. Hinter den dreien hat sich der Sprössling irgend eines römischen Nobile aufgestellt und drängt seinen Kopf etwas naseweis zwischen dem Prälaten und seinem Begleiter hervor. Die äusserste Gruppe neben der Altarwand endlich ist auf entsetzliche Weise übermalt, nachdem sie wahrscheinlich Schaden genommen hatte, als Michelangelo den Mauergrund herrichtete für sein Jüngstes Gericht.

Handzeichnungen zur Taufe Christi

Zur Taufe Christi haben sich keine Handzeichnungen erhalten, welche die Verteilung der Freskomalerei im einzelnen auf Meister und Schüler erleichtern könnten[1]).



Abb. 144 ZEICHNUNG EINES PERUGINO-SCHÜLERS NACH EINER SITZENDEN FRAU IN DER TAUFE CHRISTI
Venezianisches Skizzenbuch

[1]) In einer übergangenen Federzeichnung auf getöntem Papier mit weissen Lichtern, welche in den Uffizien dem Filippino Lippi zugeschrieben wird, darf man vielleicht eine Studie Pinturicchios für den schwebenden Engel rechts in der Taufe erkennen; auch wenn die Übereinstimmung in der Faltengebung nicht überall schlagend ist, so ist sie doch gross genug, um den Zusammenhang dieses Engels mit den typischen Engeln der umbrischen Schule festzustellen, welche anbetend an Gott Vater oder an die Madonna heranschweben.

Zwei Zeichnungen im venezianischen Skizzenbuche sind wiederum nur Kopien nach verloren gegangenen Studienblättern Peruginos für das Fresko[1]). Die sitzende Frau mit einem Knaben auf dem Schoss und einem anderen am Knie, welche der Predigt des Täufers mit gespannter Aufmerksamkeit lauscht, erscheint im Skizzenbuche allein mit betend erhobenen Händen[2]) [Abb. 144]. Die äussersten der beiden Zuhörer Christi, welche eben erst an die Gruppe heranschreiten, finden sich im Skizzenbuche in umgekehrtem Sinne; nur stehen sie hier ein wenig weiter auseinander, und der Mann mit dem Turban, welcher im Fresko als Jüngling erscheint wie sein Begleiter, trägt in der Zeichnung einen Bart und lang herabfallende Locken[3]) [Abb. 145].

Auch für die Mittelgruppe der Taufe, obwohl sie so häufig in den Gemälden und Zeichnungen Peruginos wiederkehrt und hier stets so gleichförmig behandelt worden ist, lässt sich eine direkte Studie nicht nachweisen. Zwei Zeichnungen umbrischer Schule im Louvre behandeln die Taufe Christi: eine grössere Komposition mit einer Gruppe von zahlreichen Zuschauern gehört dem Pinturicchio[4]), lässt sich aber heute nicht mehr mit einem Gemälde des Meisters in Zusammenhang bringen; das zweite Blatt ist eine Studie Peruginos für das arg zerstörte Fresko der Annunziata in Foligno[5]), dem wiederum die Taufe Christi in der Münchener Pinakothek, sowie die in der Sammlung Durand-Ruel in Paris[6]), und



Abb. 145 ZEICHNUNG EINES PERUGINO-SCHÜLERS NACH EINER GRUPPE IN DER TAUFE CHRISTI
Venezianisches Skizzenbuch

[1]) Morelli (Berlin p. 185 n. 10) und mit ihm Frizzoni (Arch. stor. dell' arte I p. 298) wollen auch in einem Blatt des Skizzenbuches — Studie eines Jünglings für eine Anbetung der Könige (Kahl 23) — eine Studie für zwei der wartenden Täuflinge erkennen.

[2]) Morelli, Berlin p. 185 n. 9. Kahl p. 19 n. 2.

[3]) Kahl p. 21 n. 3.

[4]) Braun 297. Morelli (Berlin p. 174 Anm. 1) giebt diese Zeichnung allerdings dem Perugino, aber Wickhoff (Zeitschr. f. b. K. XIX p. 57) erkannte hier schon mit vollem Recht die Hand Pinturicchios, trat damit allerdings in verhängnisvollen Widerspruch zu Morelli, dem er in der Zuerteilung des Skizzenbuches an Pinturicchio unbedingt Folge leistet.

[5]) Abgebildet bei Morelli, Berlin p. 267 u. Zeitschr. f. b. K. 1881, p. 245.

[6]) Photographie von Braun, Maîtres anciens 16. 386.

das grosse Tafelbild der Gemäldegalerie zu Perugia sehr nahe stehen. Für alle diese Kompositionen Peruginos aus seiner späteren Zeit sind die weichlichen Körperformen des Täufers wie des Täuflings, die übertriebene Demut Christi und der himmelnde Blick des Johannes charakteristisch. Dagegen steht der Mittelgruppe des Freskos in der Sixtina, welche keine dieser Eigenschaften hat, eine kleine Kopie nach Perugino in der kaiserlichen Gemäldegalerie zu Wien sehr nahe, für welche sich die echte Zeichnung des Meisters in den Uffizien zu Florenz erhalten hat[1]) [Abb. 146]. Ja, diese Zeichnung — mehr noch als das Gemälde in Wien — weist so direkt auf das Sixtina-Fresko hin, dass sie auch für dieses als eine Vorstudie gelten kann. Christus, in der Zeichnung sehr schlecht erhalten, empfängt hier wie dort die Taufe mit betend erhobenen Händen in gesammelter Demut. Der Täufer aber hat auf ihn den Blick in ehrerbietiger Liebe gesenkt, gleichsam mit segnender Gebärde den Wasserstrahl über ihn ausgiessend. Männliche Würde und die Selbstzucht des Asketen charakterisieren den Johannes in der Zeichnung wie im Fresko in beachtenswertem Gegensatz zu der süsslichen Andacht, welche Perugino in späteren Gemälden in München, Perugia und Foligno walten lässt.



Abb. 146 ZEICHNUNG PERUGINOS ZUR TAUFE CHRISTI IN WIEN
Heute in den Uffizien in Florenz

[1]) P. N. Ferri (Catalogo della raccolta di disegni posseduta dalla R. Gall. degli Uffizi, Roma 1890, p. 196) hat diese Beziehung der Florentiner Zeichnung zum Gemälde in Wien nicht erkannt. Eine Zeichnung für die Mittelgruppe einer Taufe Christi umbrischer Schule sah ich unter den Handzeichnungen des Palazzo Bianco zu Genua (Nr. 10). Auch das Städelsche Institut bewahrt eine Zeichnung der Taufe Christi von Perugino für das Tafelbild in der Pinakothek zu Perugia. Vgl. Crowe u. Cavalcaselle IV p. 267 Anm. 193. Eine sorgfältig ausgeführte Federzeichnung für die beiden Engel rechts in der Taufe zu Foligno ist in der Akademie in Venedig erhalten. In Oxford in der Christchurch Library wird ebenfalls eine Zeichnung zur Mittelgruppe einer Taufe Christi bewahrt und dort dem Perugino zugeschrieben. Christus steht mit übereinander gelegten Händen da, der Täufer hat den Blick erhoben. Rechts im Hintergrunde, halb von ihm verdeckt, wird ein Engel sichtbar.

Arbeitsteilung zwischen Perugino und Pinturicchio

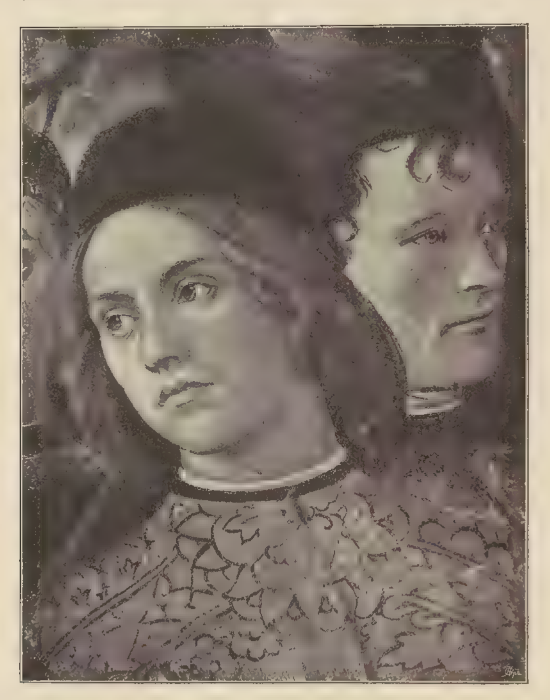


Abb. 147 ZWEI PORTRÄTKÖPFE VON PERUGINO

Dass Perugino diese seine Lieblingskomposition der Taufe für die Sixtina nicht nur entworfen, sondern auch in Farben ausgeführt hat, lässt sich vor allem noch am Christus mit Bestimmtheit erkennen, weil er weniger übermalt ist als der Johannes. Der Ernst und die Tiefe des Ausdrucks würden sofort für den Meister sprechen, wenn ihn nicht schon die Behandlung der Haare und die Verschmelzung der kräftigen Fleischtöne verrieten. Dasselbe gilt von dem Täufling, welcher sich im Vordergrunde neben dem Johannes trocknet, der aber noch viel ärger zerstört ist als der Christus. Als unanfechtbare Leistungen Peruginos müssen endlich einige Porträtköpfe genannt werden. Da ist vor allem das schönste Bildnis auf dem ganzen Fresko zu nennen, das des alten Giovanni Basso della Rovere. Es zeichnet sich wieder durch den gesunden Fleischton Peruginos aus, durch das Fehlen verbessernder Malereien al secco und durch die feine, lebendige Charakteristik, wie sie dem Pinturicchio, auch als er längst ein Meister seiner Kunst geworden war, kaum jemals gelungen ist. Ebenso hat Perugino an die Köpfe der Viermänner-Gruppe gegenüber Hand angelegt und drei von ihnen selbst gemalt, den geistlichen Würdenträger nämlich und die Herren mit der schwarzen und der roten Kappe neben ihm [Abb. 147]. Nur der starrblickende Jüngling, dessen Kopf in diese Gruppe mühsam eingezwängt worden ist, trägt alle technischen Eigentümlichkeiten der Malweise Pinturicchios zur Schau.

Von den Knaben rechts und links lässt sich nichts Sicheres sagen, so völlig sind sie übermalt. Doch darf die Vermutung ausgesprochen werden, dass Pinturicchio die drei jungen Herren porträtiert hat, und — wie noch der zierliche Knabe rechts in der Ecke erkennen lässt — nach bestem Können und Vermögen. Gott Vater in der Glorie[1]) und die blassen Engelskinder sind sein

[1]) Man vergleiche diese Glorie Gott Vaters mit der in der Komposition ganz ähnlichen im



Abb. 148 ZWEI PORTRÄTKÖPFE VON PINTURICCHIO

unbestreitbares Eigentum; aber die letzteren sind sicherlich nicht das beste, was er in diesem Fresko gemalt hat. Das werden wir vielmehr in den Porträtköpfen der Basso della Rovere finden, die sich rechts um ihr Familienhaupt

Cambio zu Perugia über den sechs Propheten und Sibyllen. Man wird dann sofort erkennen, wie sich Meister und Schüler scheiden. Der Gott Vater Peruginos hat das Haupt leicht zur Seite geneigt, der Gott Vater Pinturicchios blickt starr nach unten. Die segnende Bewegung der Rechten ist bei Perugino von höchst lebendiger Sprache, leicht und anmutsvoll, bei Pinturicchio weiter nichts als die herkömmliche Gebärde des Segnens mit den beiden erhobenen Fingern. Den Cherubim-Rahmen hat Perugino überhaupt fortgelassen, wodurch er Gott Vater den Menschen unendlich nähert. Die flatternden Engel sind bei Pinturicchio stürmischer und derber, bei Perugino zarter, andächtiger und weniger bewegt. Die Engel Pinturicchios in der Glorie Christi in Araceli sind ganz dieselben Geschöpfe wie die in der Sixtina.

geschart haben. Der Sohn, welcher den Vater so zärtlich umschlungen hat, mag von Perugino gezeichnet und von Pinturicchio in Farben ausgeführt sein. Er ist im Ausdruck viel lebendiger als alle übrigen; dagegen ist seine Gesichtsfarbe ehern kalt, und die akademisch gezeichneten, etwas geschwollenen Lippen sind für Pinturicchio besonders charakteristisch. Wir finden sie wieder an den Männern hinter dem alten Rovere, welche alle miteinander den Stempel des echten Pinturicchio an der Stirn tragen, und zwar nicht nur die vier Köpfe im Vordergrunde [Abb. 148], sondern auch die weissbärtigen Greise mit den bunten Kopftüchern dahinter[1]). Sie haben einen etwas stumpfen Ausdruck und diese Totenblässe im Gesicht, welche die gesunde Röte von Peruginos altem Herrn nur noch kräftiger hervortreten lässt; ihre Mützen und Gewandsäume sind mit dem schönsten Golde verziert, was Pinturicchio anzubringen liebte und Perugino meist verschmähte, und endlich sind ihre Haare gerade so geglättet und gebürstet wie die der Ritter, welche den Moses auf seiner Reise begleiten.

Im ganzen ist also die Arbeitsteilung in der Taufe Christi nach denselben Gesetzen erfolgt, wie in der Beschneidung des Mosesknaben. Pinturicchio hat auch hier die Landschaft übernommen; Perugino hat sich auch hier die Komposition des Ganzen und die malerische Ausführung einiger Hauptstücke, der Mittelgruppe vor allem und der vornehmsten Porträtköpfe, vorbehalten. Welche Schülerhände sich an der Predigt Christi und des Täufers im Mittelgrunde versucht haben, dürfte ziemlich gleichgültig sein; dass aber auch für diese Gruppen die Meister zum Teil die Skizzen gemacht haben, beweisen indirekt die zwei Blätter des venezianischen Skizzenbuches, wie auch der einigermassen erhaltene Christus, dessen Skizze zweifelsohne Perugino entworfen hat, um dann die Ausführung einer noch wenig geübten Schülerhand zu überlassen[2]).

[1]) Auch Morelli (Berlin p. 173) erklärt die zwei alten bärtigen Köpfe als besonders charakteristisch für Pinturicchio, wie auch die knieenden Engel und den Knaben im Brokatgewande hinter ihnen.

[2]) Das Fresko der Taufe Christi ist heute eine vollständige Ruine, von deren jammervollem Zustand man nur aus nächster Nähe einen Begriff erhält. Übermalt ist eigentlich alles mit Ausnahme des Giovanni Basso, seiner älteren Nachkommenschaft und der Viermänner-Gruppe links, von der aber auch nur noch die Köpfe intakt sind. Dann ist der predigende Christus nicht übermalt worden, wie auch die Engel, welche an die Glorie Gott Vaters heranflattern, unberührt geblieben zu sein scheinen. In der Landschaft ist vor allem die Mitte mit der Fernsicht vollständig zerstört; dagegen ist der mit vergoldetem Buschwerk bewachsene Fels zur Rechten noch unversehrt erhalten.



ARCHITEKTONISCHES MOTIV AUS S. MARTINO IN BOLOGNA

KAPITEL IV • DIE SCHLÜSSELÜBERGABE

Wäre der räumliche Abstand nicht so gross, welcher in der Sixtinischen Kapelle die früheren Werke der umbrischen Schule von der letzten monumentalsten Leistung Peruginos trennt, so würde sich dem Auge noch viel eindrucksvoller offenbaren, was die Schlüsselübergabe im Vergleich zur Taufe Christi und der Reise des Moses bedeutet. Es ist dem schaffenden Menschen wohl einmal gestattet, das Ideal seines Strebens zu berühren, mit unerhörter Kraftanstrengung einmal bis an die äussersten Grenzen seines Könnens vorzudringen, den heiligsten Gehalt seiner Seele in eine reine irdische Form zu giessen. Wenn auch der Hauch des Genius ihn nur flüchtig gestreift hat, mag ihm doch im grossen Kampf der Arbeit der Augenblick werden, wo er nie erklommene Höhen im Fluge erreicht, wo die Sehnsucht endlich in ihm schweigt, und der Wille ruht in dem, was er vollbracht. Dieser grosse Moment, der weihevollste seines Lebens, war für Perugino gekommen, als er an die Schlüsselübergabe Hand anlegte. Der würdige Ratsherr von Perugia, der Decemvir im Magistrate seiner Vaterstadt, hat sich in den behaglichen und angesehenen Verhältnissen seines späteren Lebens niemals mehr zu solcher Kraft des Denkens, zu solcher Höhe der Empfindung emporgeschwungen. Es ist, als hätte er die Ideale seiner Jugend und die unbesiegte Kraft des Mannesalters in dieser Schöpfung zusammengefasst und hier versenkt und begraben. Es scheint, als hätte das Bewusstsein, schon durch den Auftrag dieses Gemäldes — gegenständlich unbedingt das bedeutungsvollste der ganzen Freskenreihe — vor allen seinen Genossen geehrt zu sein, den freundlichen Madonnenmaler und liebenswürdigen Erzähler biblischer Geschichten auf einmal in einen Historienmaler von wahrhaft erhabenem Gestaltungsvermögen umgeschaffen. Tafel XXXII

Die Reise des Moses und die Taufe Christi könnte man wohl Erzählungen vergleichen, mit freundlichem, aber ziemlich spannungslosem Inhalt, wie Märchen etwa, die man an langen Winterabenden breit und umständlich Kindern erzählt. In der Schlüsselübergabe aber ist ein einziger Akt des grossen Heilsdramas geschildert mit solcher Einfalt und Grösse, mit solcher Geschlossenheit und Konzentration des Denkens und Nachempfindens, dass man meint, nur so und nicht anders könne sich der Vorgang wirklich zugetragen haben. Aus dem weltentrückten Frieden der Berge und Thäler, wo Hirten ihre Schafe weiden, wo Moses mit den Seinen einsam seine Wege zieht, wo Israel unter freiem Himmel den Predigten vom kommenden Erlöser lauscht und Christus mit dem Jordanquell getauft wird, werden wir auf einmal nach Jerusalem versetzt, auf einen weiten, freien Platz vor dem Tempel Salomos. Ein Stückchen Landschaft wird nur noch in der Ferne sichtbar am hellen Horizont; es sind sanftbewegte, blauschimmernde Höhenzüge Umbriens. Einige Baumgruppen erscheinen gleich hinter dem Platz, welchen rechts und links dem Konstantinsbogen nachgebildete Triumphbögen einschliessen. Hier liest man über dem Mitteleingang, auf beide Bögen verteilt, ein Distichon, das vielleicht Platina noch verfasst hat: Schauplatz der Handlung

Imensu (sic) Salamo templum tu hoc quarte sacrasti
Sixte opibus dispar religione prior.

Einen solchen Vergleich mit Salomo legte der mächtige Kuppelbau im reinsten Stil der Frührenaissance nahe, unter welchem Perugino sich den Tempel

Jerusalems vorstellte. Und wenn auch Sixtus demütig sein materielles Unvermögen im Vergleich zu Salomonischer Pracht bekennt, so bringt er doch mit Selbstbewusstsein zum Ausdruck, dass seine Religion der des Judenkönigs überlegen sei. Auf einem mässig hohen Unterbau, zu welchem vier Stufen bequem hinaufführen, erhebt sich der achtseitige Tempel, pantheonartig mit einer einzigen Kuppel von vergoldeten Ziegeln überwölbt. Eine Steinbank läuft rings um den hohen pilastergegliederten Unterbau herum; zwei Stockwerke mit zahlreichen Fenstern — acht auf jeder Polygonfläche übereinander — sind aufgesetzt, und das Ganze wird mit einem Kranzgesims gekrönt. Eine Galerie läuft rings um die Kuppel herum, welche, wie noch vorhandene Pentimenti erkennen lassen, ursprünglich höher gedacht war. Vier Eingänge mit säulengetragenem Vorbau führen von vier Seiten in das Heiligtum hinein, welches der schönste Phantasiebau eines Rundtempels ist, der uns bei den Malern der Renaissance begegnet. Die Schüler des Perugino haben ihren Meister mehrfach nachzuahmen versucht[1]), aber nicht einmal Raffael hat dem Tempel im Sposalizio zu Mailand eine gleich beherrschende Kuppel zu geben vermocht. Die beiden Nachbildungen des Konstantinsbogens mit dem Mosaikaufsatz und den Fruchtgehängen darüber sollen den festlichen Eindruck des Schauplatzes noch erhöhen. Sie sind auch im Detail nach ihrem antiken Vorbild durchgeführt und reich mit Reliefschmuck in Chiaroscuro und mit vergoldeten Statuen verziert. Der freie Platz davor ist mit riesigen weissen Quadern belegt und durch dunkle Streifen rechteckig gegliedert. Hier spielen sich im Mittelgrunde die Nebenscenen ab: die Darbietung des Zinsgroschens [Abb. 150] und der Versuch der Juden, Jesum zu steinigen, armselige Leistungen, in so kleinen Verhältnissen ausgeführt, dass man sie mit Recht über dem Hauptvorgang völlig vergisst. Und sicherlich hätte Perugino selbst beide Scenen überhaupt nicht gemalt, wären sie ihm nicht besonders aufgetragen worden, um die typologischen und zeitgeschichtlichen Beziehungen zu erhärten. Natürlich übertrug er die Ausführung den Gehilfen, und selbst die Komposition kann er nur



Abb. 150 DER ZINSGROSCHEN VON EINEM SCHÜLER PERUGINOS

Nebenscenen im Mittelgrunde

[1]) Pinturicchio z. B. im Begräbnis des h. Bernardin in Araceli und in der Disputation im Tempel in S. Maria Maggiore in Spello. Perugino selbst hat einen ähnlichen Kuppelbau im Sposalizio angebracht, welches heute in Caen bewahrt wird.

aufs flüchtigste entworfen haben. Derselbe Christus, welcher in der Taufe die Predigt hält, erscheint hier noch einmal in wenig veränderter Haltung, nur sehr viel nachlässiger gemalt, wiederum ganz allein. Alle die Krieger stehen ihm wie ein feindliches Heer gegenüber, mit erhobenen Lanzen und mit gezogenem Schwert. Gegenüber sehen wir den Verfolgten, wie er flüchtigen Fusses durch die Menge hindurchschreitet, und hier überraschen die kühnen, ja leidenschaftlichen Bewegungen, mit welchen die Jünglinge von nah und fern ihre Steine schleudern, während die Pharisäer gleichmütig zuschauen[1]).

Die Komposition der Schlüsselübergabe

Denkt man sich den Mittelpunkt des Rundtempels als Zentrum eines Kreises, von welchem die schwarzen Längsstreifen des Pavimentum als Radien ausgehen, so erscheinen alle Figuren des Vordergrundes breit und übersichtlich auf der Peripherie dieses Kreises angeordnet[2]). Dadurch werden sie allerdings zugleich an den äussersten Rand der Bildfläche gedrängt, und der Mittelgrund bleibt völlig frei; ein Gewinn an Raum, der gewiss nicht zu unterschätzen war, wenn man dem Meister die beiden Nebenscenen nun einmal nicht erlassen wollte, aber ein perspektivisches Verfahren, welches den Zusammenhang zwischen dem Schauplatz und den handelnden Personen gewaltig lockerte. Eigentlich spielen sich nur die Nebenscenen auf dem Platze ab, die Haupthandlung aber vollzieht sich davor. Selbst Pinturicchio hat im Begräbnis des h. Bernardin in Araceli, wo er im Hintergrunde einen ähnlichen Tempel angebracht hat, die Hauptpersonen sich viel freier im Raum bewegen lassen, und auch Raffael schob im Sposalizio die Figuren weiter in das Bild hinein, und obwohl sie viel gedrängter dastehen als bei Perugino, erscheint der Abstand der einzelnen Personen in Wirklichkeit viel grösser. Raffael verschafft uns diese Illusion ohne weiteres, indem er die Köpfe der Hinterstehenden schon in der ersten Reihe verkleinert; Perugino behält dieselben Grössenverhältnisse auch noch in der zweiten Reihe bei. So kann man sich z. B. nicht vorstellen, wie der schöne Jüngling mit der Scharlachkappe, dessen Kopf rechts hinter dem Johannes erscheint, so dicht neben den Aposteln vor ihm noch Platz finden soll.

Als Komposition an sich betrachtet, kann man in der Sixtina nichts Einheitlicheres sehen. Selbst in Ghirlandajos Berufung und Botticellis Opferscene ist die Stimmung weniger ernst und gesammelt, weil sich hier die Porträtgestalten allzu neugierig herandrängen. In der Schlüsselübergabe aber scharen sich die andächtig teilnehmenden Apostel um den feierlichen Akt, profane Augen gleichsam fern zu halten, und erst an den äussersten Ecken dürfen sich einige Zeitgenossen aufstellen. Es musste der Eindruck damals, als alles noch in frischen Farben glänzte, ein überwältigender sein, und spätere Behandlungen desselben Stoffes verraten immer noch das Studium von Peruginos Komposition[3]), der seinerseits an der bestehenden Tradition für seine Phantasie wenig Nahrung fand.

[1]) Der Pharisäer, welcher sich auf einen Stab stützt, den er weit von sich abhält, gerade über dem langbärtigen Apostel rechts hinter Petrus, tritt noch einmal links im Mittelgrunde auf im Sposalizio zu Caen. Ebenso kehrt der äusserste der steinewerfenden Jünglinge, links in Pinturicchios Steinigung der beiden Alten, im Appartamento Borgia (Saal der Heiligenleben) wieder.
[2]) Vgl. Schmarsows feinsinnige Analyse in „Raphael und Pinturicchio in Siena", Stuttgart 1880, p. 23.
[3]) Vgl. z. B. das Fresko des Girolamo Muziano in S. Maria degli Angeli und das Relief des Giacomo della Porta in S. Pudenziana in Rom.

Ältere Darstellungen der Schlüsselübergabe

Unter den älteren Zeitgenossen hat Donatello den Vorgang noch aus der Wirklichkeit in die Vision hinausgehoben, und Christus erscheint in den Wolken des Himmels, wie er dem Petrus die Schlüssel überreicht[1]). Crivelli übersetzt als echter Venezianer das Historische ins Genrehafte und stellt das Christkind dar, welches auf dem Schosse der Mutter sitzend, dem mürrisch knieenden Apostelfürsten die kolossalen Schlüssel bietet[2]). Ein anderer Venezianer — wahrscheinlich Vincenzo Catena — wandelt das historische Faktum ebenfalls in eine anmutige Idylle um. Er lässt die Schar der Apostel fort, aber drei wunderschöne Frauen empfehlen den knieenden Petrus dem sitzenden Christus, welcher sich milde lächelnd vorbeugt, ihm die Schlüssel darzureichen[3]). Perugino dagegen hatte den Vorgang in die Lebensgeschichte des Herrn einzuordnen; die grosse historische Thatsache von epochemachender Bedeutung galt es mit allem Nachdruck zu betonen, und so hält er sich ans Matthäusevangelium, nur dass er den Schauplatz der Handlung von Caesarea nach Jerusalem verlegt.

Der Apostel Petrus

Unter den Jüngern des Herrn ist Petrus der Erstberufene, und wie im Neuen Testament sein Charakter von allen am schärfsten gezeichnet ist, so hat ihn auch die Kunst schon früh vor den übrigen Aposteln individualisiert. Er trägt bei den älteren Meistern regelmässig, ja selbst noch bei einem Cosimo Rosselli, eine Perücke mit den zwei Ringen, welche die Tiara ersetzen und symbolisieren sollen; er hat, wie Christus selbst, seine stets sich wiederholenden Gewandfarben: ein blaues Kleid und einen gelben Mantel. Er ist der Choleriker unter den Jüngern, und Ghirlandajo gab ihm in seinem Abendmahl in Ognissanti in Florenz nicht umsonst das erhobene Messer in die Hand. Wenn die anderen verstummen, thut er kühn den Mund auf, er wagt es, Einspruch zu erheben gegen die Worte und Handlungen seines Herrn, er zieht das Schwert, ihn vor

[1]) Das Relief befindet sich im South Kensington Museum in London. Eine sehr merkwürdige Darstellung der Schlüsselübergabe aus dem XIII. Jahrhundert sieht man über dem Portal von S. Pietro Maggiore in Pistoia. Hier sind die zwölf Apostel einzeln in Nischen dargestellt; Petrus empfängt die Schlüssel stehend, und hinter ihm erscheint die Madonna. Die Schlüsselübergabe am Ciborium Sixtus IV. in St. Peter — heute in den vatikanischen Grotten — hat Perugino jedenfalls gekannt; sie muss vor dem Jahre 1478 entstanden sein. Hier ist Christus sitzend dargestellt, in der Linken eine Schriftrolle, mit der Rechten dem knieenden Petrus die Schlüssel reichend. Die zwölf Apostel stehen hinter ihm alle auf einer Seite. Vgl. Tschudi, Das Konfessionstabernakel Sixtus IV. in St. Peter zu Rom, im Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlg. VIII p. 22 ff. Dem Donatello verwandt in der Komposition ist eine weissgehöhte Federzeichnung auf grünem Grunde in den Uffizien: Christus, in einer Glorie thronend, von Cherubim umgeben, überreicht dem knieenden Petrus die Schlüssel mit segnender Gebärde; Paulus sitzt mit Buch und Schwert daneben und sieht dem Vorgang zu. Vgl. Ferri, Catal. della raccolta di disegni, Roma 1890, p. 33 n. 58 Categ. I.

[2]) Das Tafelgemälde befindet sich im Kgl. Museum zu Berlin.

[3]) Das Gemälde, welches die Galleria del Prado zu Madrid bewahrt, ist von Frizzoni abgebildet im Arch. stor. dell' arte (1893) VI p. 283. Das Museo Correr in Venedig besitzt eine Schlüsselübergabe vom Jahre 1369 von Lorenzo Veneziano: Christus thront in der Mitte. Rechts und links an den Thronlehnen werden die Köpfe der zwölf Apostel sichtbar. Vorne allein kniet Petrus in ganzer Figur, welchem Christus mit der Rechten zwei Schlüssel darreicht, während er in der Linken ein offenes Buch hält, auf welchem man die Worte liest: Et tibi dabo claves regni caelorum et quodcumque . . . . . Mit diesen Darstellungen möchte die Ikonographie der Schlüsselübergabe in Italien vom XIII. bis XV. Jahrhundert fast erschöpft sein. Man sieht, wie auffallend selten der Gegenstand behandelt worden ist.

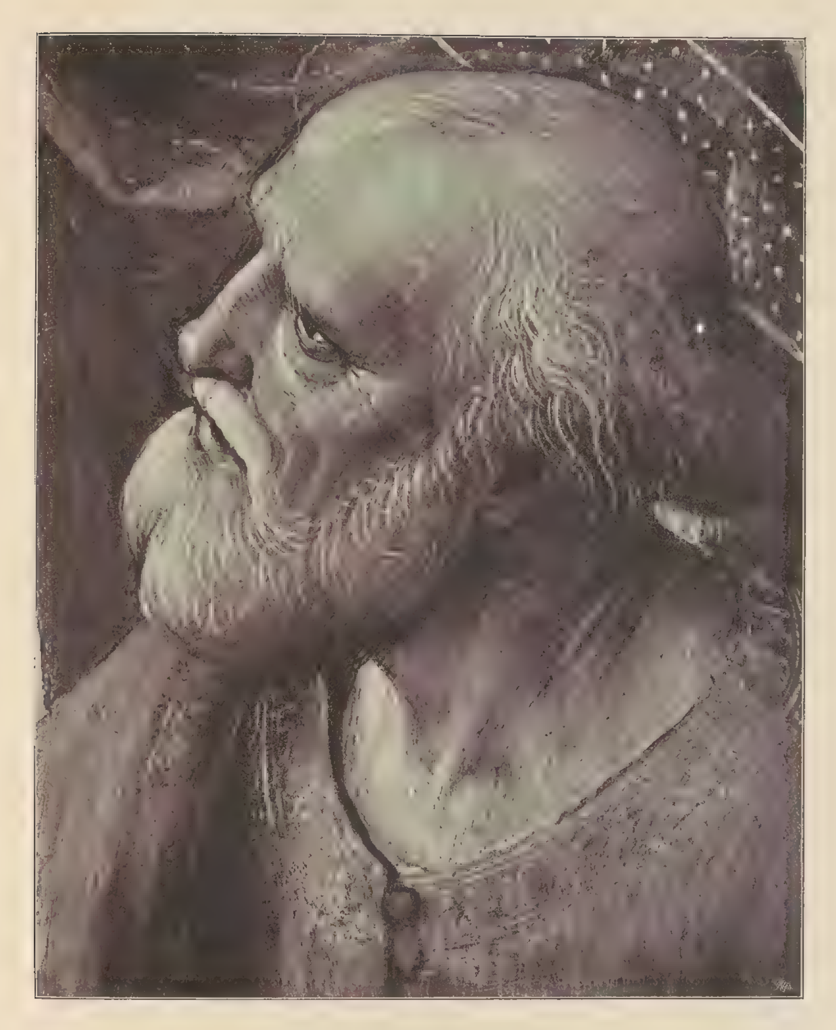


Abb. 151 KOPF DES PETRUS VON PERUGINO

seinen Feinden zu schützen. „Du bist Christus, des lebendigen Gottes Sohn“, bekennt er für alle; „du sollst mir nimmermehr die Füsse waschen“, ruft er aus; „und wenn sie sich auch alle an dir ärgerten“, beteuert er, „so will ich mich doch nimmermehr ärgern an dir.“ Wir sehen, wie der Blick des Herrn den Verleugner trifft, den Strom seiner Reuethränen zu entfesseln, und wir hören nach der Auferstehung dreimal die erschütternde Frage, welche sich als Abschiedswort an ihn richtet: „Simon Johanna, hast du mich lieb?“ Welch eine Fülle herrlichster Charakterzüge! Wie klar spiegelt sich hier das Seelenleben des Jüngers im Verhältnis zu seinem Meister wieder!

So hat auch Perugino unter diesen unvergleichlich schönen Idealbildern Christi und seiner Jünger nur zwei Gestalten von individuellem Gepräge geschaffen; den schwarzbärtigen Judas als Urtypus schändlichen Verrates und den weisshaarigen Petrus [Abb. 151] als Personifikation des Gehorsams und der Treue gegen seinen Herrn, vor dessen milder Hoheit er aufs Knie gesunken ist. Und als ob der ernste Blick des Auges noch nicht laut genug redete, hat Petrus beteuernd die Linke auf das Herz gelegt, während die Rechte die Schlüssel in Empfang nimmt. Wie milde verklärt sich selbst in den Grablegungen Peruginos der heisseste Schmerz zu verhaltener Wehmut, wo die Frauen noch beten können und die Männer resigniert dabeistehen; welch eine Stille herrscht in seinen Kreuzigungsbildern; wie andächtig ist sein heiliger Sebastian! Dieser Petrus aber, der von Dankbarkeit überwältigt ins Knie gesunken ist, und sprachlos nur mit dem Blick des Auges Treue bis in den Tod verspricht, dieser kahlköpfige Greis mit dem Jünglingsherzen, der in diesem Augenblick begeisterungsvoll die Last der schwersten irdischen Aufgabe auf seine alten Schultern nimmt, das ist eine der grössten und schönsten Charaktergestalten, welche Perugino jemals geschaffen hat.

Der Christus in der Schlüsselübergabe

Christus dagegen verrät keine Spur von Erregung, und man meint schon den auferstandenen, der Menschheit entrückten Erlöser zu sehen, der hier noch einmal seinen Jüngern erscheint. Ein wenig getrennt von seiner Gefolgschaft steht er da, eine hohe, schlanke Gestalt, und der faltenreiche, blaue Mantel über dem roten Gewande verleiht seiner Erscheinung statuarische Würde. Ein voller Bart bedeckt sein Kinn, die Locken fallen ihm weit über die Schultern herab; mit der Linken hält er den Mantel fest, und die Rechte bietet Petrus die Schlüssel dar, indes ein freundlich ernster Blick auf den Empfänger die Gabe begleitet. Beide haben den goldenen Schlüssel erfasst, und der silberne hängt am Bande hernieder, ein Umstand, welcher keineswegs ohne Bedeutung ist und sich, wie die Scheidung der Schlüssel selbst durch verschiedenes Metall, aus der „Summa Theologiae“ des Thomas von Aquin, und von ihm abgeleitet auch aus Dante erklärt. Denn der silberne Schlüssel, so lehrt der „Doctor Universalis“, bedeutet nur die „scientia discernendi“, das Unterscheidungsvermögen zwischen gut und böse; der goldene dagegen symbolisiert die „potestas iudicandi“, die von Christus selbst verliehene Macht zu binden und zu lösen[1]). Und so schliesst der Engel, welchem Petrus seine Schlüssel anvertraut hat,

Bedeutung der Schlüssel

[1]) Thom. Aquin. Summa Theologiae P. III. Suppl. Quaest. XVII Art. 3 ff.: Distinguuntur duae claves: quarum una pertinet ad iudicium de idoneitate eius qui absolvendus est; et alia ad ipsam

erst mit dem silbernen und dann mit dem goldenen Schlüssel Dante und seinem Begleiter das Portal des Fegefeuers auf[1]). Und wo immer die Kunst des Quattrocento bis tief in die folgenden Jahrhunderte hinein den Apostelfürsten dargestellt hat, ist eine Unterscheidung beider Schlüssel durch die Farbe regelmässig beobachtet worden[2]).

Die Gefolgschaft des Herrn

Die Gefolgschaft des Herrn hat sich paarweise hinter ihn geschart; die Zuschauer ihm gegenüber sind in Form eines Dreiecks aufgestellt, dessen Spitze der äusserste Jünglingskopf in der Ecke ist. Den beiden ehrwürdigen Männern gleich hinter Christus gebührte der Vortritt schon ihres Alters wegen; knorrige, charakterfeste Gestalten sind es, denen ein langes, hartes Leben tiefe Furchen ins Gesicht gegraben hat. Der bärtige Greis im Vordergrunde in dem gelben, schleppenden Mantel ist Andreas, der Bruder des Petrus und sein Genosse in der Berufung; er blickt mit kritisch beobachtender Miene auf den Knieenden hernieder, während sein andächtigerer Begleiter die Hände demutsvoll über der Brust gekreuzt hat. Welch herber Realismus spricht aus diesen Typen im Vergleich zu Peruginos idealem Menschengeschlecht! Wer ist der Fremdling, welcher hier auf einmal dem umbrischen Meister den Pinsel aus der Hand genommen hat?

Die vier Apostel dahinter führen uns dann wieder in Peruginos Werkstätte zurück. Judas steht am weitesten abseits, wie sich's gebührt. Völlig teilnahmslos an dem, was vorgeht, den bösen Blick auf den Beschauer gerichtet, schüttelt er voll Ingrimm das Geld in seiner Börse, fürwahr eine feinere Art ihn zu charakterisieren, als die, deren sich Rosselli im folgenden Fresko bedient hat. Der stumpfblickende blasse Jüngling neben ihm in der zweiten Reihe, mit dem grünen Mantel über der Schulter, wendet sich redend an den älteren Mann schräg gegenüber im Vordergrunde, mit dem Spitzbart und den langen blonden Locken. Beide tauschen augenscheinlich ihre Eindrücke miteinander aus, während der jugendliche Apostel zwischen ihnen die seinigen für sich behält [Abb. 152]. Er muss unbenannt bleiben wie auch seine Genossen, aber er ist ein Typus von so idealer Schönheit, wie Perugino kaum einen zweiten in der Sixtina geschaffen hat, eine jugendlich liebenswürdige Erscheinung mit einem Menschenantlitz, das uns ahnungsvoll die Nähe Raffaels empfinden lässt. Eine Fülle goldener Locken fliesst ihm wie Sonnenglanz über Gesicht und Hals, das klare Auge ruht auf dem knieenden Petrus, die roten

absolutionem. Et hae duae claves non distinguuntur in essentia auctoritatis, quia utrumque ex officio eis competit; sed ex comparatione ad actus, quorum unus alium praesupponit.

1) Dante, Purgatorio IX, 117 E di sotto da quel trasse due chiavi:
L'una era d'oro e l'altra era d'argento:
Pria con la bianca, e poscia con la gialla
Fece alla porta si ch' io fui contento.
124 Più cara è l'una; ma l'altra vuol troppa
D'arte e d'ingegno avanti che disserri,
Perch' ell' è quella che il nodo disgroppa.
Da Pier le tengo .....

Vgl. die Übersetzung von Philalethes II p. 95 Anm. 23 u. Dante, Paradiso V v. 57.

2) Man sehe darauf hin z. B. die Werke von Fra Angelico durch und vergleiche auch das merkwürdige Bild des Nicola da Casentino in den Uffizien.



Abb. 152 APOSTELKOPF VON PERUGINO

schwellenden Lippen sind geschlossen. Was sollte er auch sagen? Ihm ist das Herz zu voll von Freude und neidloser Bewunderung. „Glückseligster Petrus", mag er denken, „Auserwähltester, dem unser Herr und Meister in das Herz geschaut, und den er solchen Vertrauens würdig befunden hat!"



Abb. 153 KOPF DES JOHANNES VON PERUGINO

Der Apostel Johannes

Empfindungen von derselben Reinheit und Tiefe äussern sich, nur weniger schüchtern und mit gesteigertem Pathos, auch im Johannes, welcher gleich hinter dem Petrus hervorschreitet [Abb. 153]. Er trägt über dem Kleid einen dunkelgrünen Mantel, der mit goldenen Punkten und mit einem feinen Goldsaum verziert ist. Die Linke hält eine Schriftrolle; die Rechte ruht beteuernd auf der Brust, und der schöne Kopf, welchen die reichste Lockenfülle umrahmt, ist ein wenig gesenkt. Alle übrigen Apostel schauen einander an oder blicken auf Petrus; das Auge des Johannes allein blickt über Petrus hinweg und sucht den Herrn. Seine Lippen sind leise geöffnet, er kann nicht schweigen, er kann auch nicht stille stehen wie die anderen, so durchzittert ihn die Bewegung. Ist er doch der Jünger, welchen Jesus vor allen anderen seiner Liebe gewürdigt hat, der an seiner Brust ruhen wird in jener Nacht des letzten Abendmahles, dem Christus vom Kreuz herab die Mutter anempfehlen wird mit den Worten: „Siehe, das ist deine Mutter". Und wie er nun die Hand aufs Herz legt und mit den weitgeöffneten Augen seinen Meister anschaut, da meinen wir, dass seine Lippen flüstern: „Gieb ihm die Schlüssel des Himmelreiches, gieb

ihm Gewalt im Himmel und auf Erden, trag ich doch hier in meiner Brust das herrlichste und heiligste Geschenk — deine Liebe!"

So fein konnte Perugino nachempfinden, so treffend konnte er charakterisieren, wenn ihm der Genius einmal den Pinsel führte; aber ihm waren solche Kräfte nicht dauernd zu eigen, und bald schon war die Energie erschöpft. So haben auch die zwei Apostel hinter dem Johannes nichts mehr von seinem geistigen Leben, nichts mehr von seiner jugendlichen Begeisterung, aber sie sind schöne, sehr sorgfältig ausgeführte Idealgestalten. Der jüngere von beiden in der zweiten Reihe, eine Jakobusfigur mit kurzem Bart und langen Locken, schaut völlig gleichmütig aus dem Bilde heraus; der ältere in langem hellroten Mantel, welcher dem Beschauer halb den Rücken kehrt, führt ein stummes Zwiegespräch mit dem Langbart schräg gegenüber, welcher ihm eben etwas mit dem Zeigefinger bedeuten will. Hier tritt dann endlich auch der fünfte Apostel auf, ein Jüngling, dem lange Locken das blasse, seelenlose Antlitz einrahmen, der die Hände betend erhoben hat und in Ausdruck und Bewegung ebenso unfrei ist wie sein langbärtiger Genosse.

Bildnisse von Zeitgenossen in der Schlüsselübergabe

Einige Porträtgestalten von gleichmässig gediegener Durchführung füllen dann endlich rechts und links den übrigen freien Raum der Bildfläche aus, und diesmal können wir wenigstens einigen dieser Männer die längst verlorenen Namen wiedergeben. Da ist zunächst der vornehme Kriegsmann ganz links in der Ecke [Abb. 154], neben welchem noch der wenig bedeutende Kopf eines jüngeren Mannes erscheint, vielleicht ein Begleiter des älteren. Dieser drückt schon in seiner Stellung aus, welche Bedeutung er sich selbst beilegt, wenn er fast trotzig dasteht, die Rechte in die Seite gestemmt und die Linke an den Schwertgriff gelegt. Er trägt ein knappes, grünes Wams mit goldenen Borten eingefasst, eine fein gearbeitete goldene Kette um den Hals und ein scharlachrotes Barett auf dem üppigen Haarwuchs. Die Stirn ist niedrig und überdies von den Haaren völlig bedeckt, die Augen sind klein und blicken kalt und stechend, die Nase ist lang und spitz, und um die schmalen Lippen liegt ein Zug von Falschheit. Wer ist dieser Kavalier, der so unverhohlen seiner Menschenverachtung Ausdruck giebt und es in Mienen und Gebärden so deutlich ausspricht, dass er zu befehlen und Gehorsam zu finden gewohnt ist? Es

Alphons von Kalabrien

ist niemand anders als Alphons von Kalabrien, der Erstgeborene des Königs von Neapel, der Besiegte von Campo Morto, dessen Laster, dessen Härte und Treulosigkeit aller Welt bekannt waren. Es haben sich von ihm zwei Medaillen aus dem Jahre 1481 von der Hand des Andrea Guazzalotti erhalten, welche den Prinzen in Vorderansicht zeigen und Zug für Zug denselben Kopf erkennen lassen, welchen Perugino in der Schlüsselübergabe porträtiert hat[1]). Wir finden

[1]) Abgebildet von J. Friedländer im Jahrb. d. K. Preuss. Kunstsammlg. (1881) II Tav. XXIV n. 6 und im Trésor de Numismatique (Médailles Ital.) II, 2. Pl. XVII, 2. Ebendort (n. 3) auch eine Medaille, welche den Herzog von Kalabrien in jüngeren Jahren zeigt. Ein Exemplar von beiden Medaillen besitzt die Medaillensammlung des Bargello in Florenz. Vgl. die ausführliche Beschreibung dieser Medaillen, welche angebliche Triumphe des neapolitanischen Thronfolgers über die Türken verherrlichen, bei J. B. Supino, Il medagliere Mediceo nel R. Museo Nazionale di Firenze, Firenze 1899, p. 34 n. 56 u. p. 35 n. 57. Auf Tav. XIV ist auch eine dieser Medaillen abgebildet [Vgl. Abb. 166].



Abb. 154 PORTRAT DES ALPHONS VON KALABRIEN VON SIGNORELLI

in dem höchst individuellen Kopf der Medaillen denselben spöttischen Mund, dieselbe hässliche Nase, dieselben stechenden Augen und den Lockenreichtum, der auch die Stirn bedeckt. Wie aber konnte es geschehen, dass man den Kalabrier der Ehre würdigte, in der Palastkapelle des Papstes verewigt zu werden? War nicht der Sohn König Ferdinands noch im Sommer des Jahres 1482 sengend und brennend vor den Thoren Roms erschienen? Hatte man nicht eben noch in derselben Kapelle den Sieg über ihn bei Campo Morto im Durchzug durchs Rote Meer verherrlicht?

Die politischen Konstellationen Italiens wechselten unter Sixtus IV. die Erscheinung mit staunenswerter Schnelligkeit. Feinde von gestern wurden heute als Freunde umarmt und als solche festgehalten und ausgenutzt, bis sie unbrauchbar geworden waren. Auch nach der Schlacht von Campo Morto zeigten sich die Dinge sehr bald in völlig veränderter Gestalt. Die Venezianer wurden preisgegeben, und mit Neapel wurde Friede geschlossen. Gleich nach Weihnachten, am Stephanstage 1482, hielt Alphons von Kalabrien seinen feierlichen Einzug in Rom, von sämtlichen Kardinälen von der Porta S. Paolo zum Vatikan geleitet. Hier hat Se. Heiligkeit den alten Feind aufs beste willkommen geheissen und ihm als Zeichen seiner höchsten Huld in feierlicher Ceremonie das geweihte Schwert überreicht, welches er in der Weihnachtsnacht zu diesem Zweck gesegnet hatte[1]). Schon nach vier Tagen, am 30. Dezember, verliess der Thronfolger Neapels die ewige Stadt, nachdem er vorher noch in der Sixtinischen Kapelle porträtiert worden war. Denn auch die Versöhnung mit Neapel war ein Ereignis, an welches sich Sixtus gerne erinnern mochte, und warum hätte nicht Alphons auch diese Ehrung noch gerne hinnehmen sollen? So steht er da, trotzig und selbstbewusst, als einer der Ritter des heiligen Stuhles, die Hand an das geweihte Schwert gelegt mit dem goldenen Knauf und dem mit purpurnem Sammet beschlagenen Griff, allerdings den Umständen entsprechend ein wenig in die Ecke gedrängt, denn Perugino hatte seine Komposition schon entworfen und zum Teil schon ausgeführt, als der Neapolitaner in Rom erschien. Ein Blatt des venezianischen Skizzenbuches lehrt uns in der That, dass der Thronfolger Neapels einen Apostel verdrängt hat, welcher noch in der Zeichnung neben dem Spitzbart im blauen Mantel erschien, und dann wahrscheinlich als letzter in der ersten Reihe gerade über Petrus seinen Platz gefunden hat, um die Zwölfzahl vollzumachen. Endlich bestimmt dann das Porträt des Prinzen von Kalabrien die Entstehungszeit der Schlüsselübergabe, welche um die Weihnachtszeit des Jahres 1482 schon ziemlich weit in der Ausführung vorgeschritten gewesen sein muss.

Ein sehr vornehmer Herr muss ferner der schon bejahrte Laie rechts gegenüber gewesen sein, der, ein wenig abgesondert von den übrigen Porträtgestalten, gleich hinter dem letzten Apostel auftritt. Er trägt eine Scharlachkappe auf dem spärlichen, ergrauten Haar; die blauen Augen blicken klug und

[1]) Vgl. Muratori, Rer. Ital. script. XXIII p. 181. Im Cod. Vat. Urb. 225 Fol. 1 finden sich das Miniaturbild und das Wappen des Alphons von Kalabrien. Das eigentümlich geformte Kreuz dieses Wappens ist auch auf dem rechten Oberschenkel des Prinzen in seinem Porträt in der Sixtina gemalt, und damit ist dies Bildnis auch äusserlich beglaubigt.

freundlich, die Nase ist ein wenig gebogen. Ein besonderes Charakteristikum ist die Warze auf der Stirn. Nicht ein einziger von all den Herren, welche hier auftreten, trägt sich so vornehm wie dieser. Das faltenreiche Kleid aus Goldbrokat, auf welchem die feinsten Granatblumenmuster gezeichnet sind, fällt ihm bis über die Kniee herab und wird über den Hüften durch eine grüne Schärpe zusammengehalten. Die Rechte an den goldenen Knopf seines Stockes gelegt, die Linke in die Seiten gestemmt steht er da, ganz ähnlich wie der Herzog von Kalabrien, aber es äussert sich in seinem Auftreten weniger Selbstbewusstsein und mehr natürliche Würde. Wie hoch er gestellt ist im Leben, beweist das breite, weisse Ordensband über der Brust und die schwere, goldene Kette um den Hals. Wer ist dieser Mann? Ist es der König von Neapel selbst, welcher Rom einmal im Jahre 1475 besucht hat und damals dem Papst mancherlei nützliche Ratschläge gegeben haben soll? Der Gedanke, in diesem Bilde einen der mächtigsten Fürsten Italiens an der Übertragung der höchsten geistlichen Gewalt an das Papsttum teilnehmen zu lassen, wäre keineswegs so übel erfunden und würde dem Nachdenken Sixtus und der Seinigen alle Ehre machen. Das weisse Ordensband, welches den alten Mann so besonders auszeichnet, wäre dann nichts anderes als die Dekoration des Herminenordens[1]. Aber trotzdem kann die Identification dieser Porträtgestalt mit Ferdinand von Neapel nur eine unerweisbare Vermutung bleiben.

Selbstporträt Peruginos

Leute geringeren Schlages sind die Männer hinter und neben dieser Gestalt. Ein schöner Jüngling mit edel geschnittenen Zügen und leicht umflortem Blick hat sich bis in die Reihe der Apostel vorgewagt. Wer kann ihm seinen Namen zurückgeben? Hinter dem vornehmen Alten erscheint sodann Meister Perugino selbst, mit einem fetten Gesicht und Doppelkinn, ganz gewiss kein genialer Künstlerkopf [Abb. 155]. Er trägt auf seinen krausen Locken ein schwarzes Barett, und an dem Blick der grünlichen Augen erkennt man sofort, dass sich der Meister selbst nach dem Spiegel gezeichnet hat. Ist dies derselbe Mann, welcher schon in der Beschneidung des Mosesknaben ganz rechts in der Ecke das eigene Porträt angebracht hatte, von dem wir ein Jugendbildnis in der Anbetung der Könige in Perugia besitzen? Die Ähnlichkeit mit dem letzteren in der Gesichtsbildung kann zugestanden werden, trotz der langen Reihe von Jahren, welche zwischen der Entstehungszeit beider Bildnisse liegen; die Identität mit dem Porträt in der Beschneidung ist fast ausgeschlossen. Perugino müsste in weniger als zwei Jahren ganz auffallend an Leibesfülle zugenommen haben, die Bildung von Nase und Mund stimmt nicht überein, und die Haare sind einmal kraus und gelockt und drängen sich tief über die Stirn herab, das andere Mal lassen sie die Stirn völlig frei und fallen glatt am Gesicht hernieder. Es ist auch unwahrscheinlich, dass Perugino zweimal sein Porträt in der Sixtina

[1]) Schmarsow (Melozzo da Forli p. 225) setzt den Rang dieses alten Mannes tiefer. Er will in ihm — ich vermag nicht zu sagen aus welchem Grunde — den Inhaber des Bleistempels, den „Piombatore del Papa“, erkennen. Eine Medaille Ferdinands von Neapel mit dem Herminenorden beschreibt A. Armand, Les médailleurs Italiens II p. 29. Die Medaille ist abgebildet bei van Mieris, Histori der nederlandsche Vorsten, La Haye 1732, I p. 117. Das Werk war mir nicht zugänglich. Ein Vergleich mit den Goldmünzen Ferdinands lässt die Frage unentschieden. Vgl. Trésor de Numismatique, Paris 1846, Pl. XXIX 7—10.



Abb. 155 SELBSTPORTRÄT PERUGINOS

angebracht hätte, und so müssen wir uns mit der Vermutung begnügen, dass er in der Beschneidung seinen Lehrer Verrocchio porträtiert hat. Jedenfalls muss das Selbstbildnis in der Schlüsselübergabe als das authentische gelten. Es wurde nach altem Künstlerbrauch gemalt, als die Arbeit vollendet war und stimmt in allen wesentlichen Zügen noch mit dem berühmten Porträt im Cambio zu Perugia überein, obwohl es fast zwei Jahrzehnte früher entstanden ist[1]).

Portrat des Giovannino de' Dolci

Im Kontrakt vom 27. Oktober 1481 tritt die Bedeutung des Giovannino de' Dolci als des päpstlichen Kommissarius und obersten Leiters aller Arbeiten an der Palastkapelle, der architektonischen wie der plastischen und malerischen, aufs deutlichste hervor. In dem Porträt, welches man in der Schlüsselübergabe von ihm sieht, kommt das hohe Ansehen, welches der würdige Mann genoss, nicht minder klar zum Ausdruck. Giovannino de' Dolci erhielt, wie wir sahen, ganz rechts in der Ecke, ein wenig hinter dem vornehmen alten Herrn, einen Ehrenplatz und ist in seiner Eigenschaft als Architekt durch das Richtmass charakterisiert. Sein Gesicht trägt den Stempel eines rechtschaffenen Charakters, und die klarblickenden, klugen Augen und der energische Mund verraten das Selbstbewusstsein eines Mannes, der auch zu befehlen gewohnt ist. Den roten Mantel vornehm um das grüne Gewand geschlagen, steht er da, ein tüchtiger stattlicher Mann, eben im Begriff mit dem erhobenen Zeigefinger der Rechten einem Gehilfen Erläuterungen und Anordnungen zu erteilen. Auch dieser ist als Bauführer Meister Giovanninos an dem erhobenen Zirkel leicht zu erkennen, ein älterer, verständig blickender Handwerksmeister, dessen Name uns unbekannt geblieben ist[2]).



Abb. 156 STUDIE EINES UMBRERS NACH EINEM APOSTEL IN DER SCHLÜSSELÜBERGABE
Venezianisches Skizzenbuch

[1]) Konrad Lange hat in einer Studie „Zu Peruginos Jugendentwicklung", in der Festschrift für Anton Springer p. 97, zuerst auf dies Selbstporträt Peruginos hingewiesen, in welchem er auch die Vorlage erkennen will für das Porträt bei Vasari (1568 p. 507). Noch verwandter ist dem letzteren ein vollständig übermaltes Porträt Peruginos in der Sammlung des Don Marcello in Rom. Konrad Langes Vermutung (ebendort p. 96), die Schlüsselübergabe sei erst unter Innocenz VIII. entstanden, wird schon durch das Porträt des Alphons von Kalabrien vom Jahre 1482 hinfällig.

[2]) Schmarsow, Melozzo da Forli p. 225 erinnert bei dieser Gelegenheit treffend an die Stelle des Luca Pacioli „sempre con circono e livella in mano lor opere a perfection conducono". Es ist auf-

Die Handzeichnungen zur Schlüsselübergabe

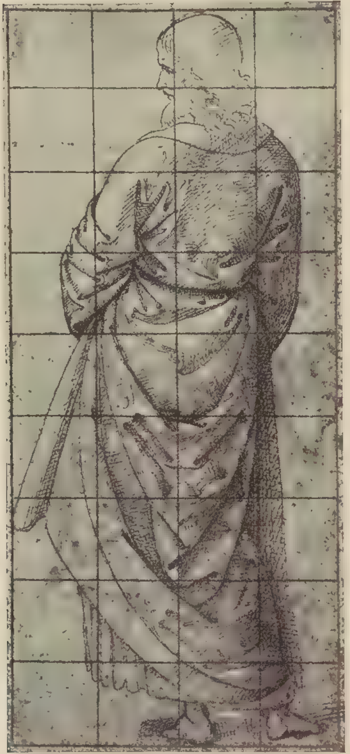


Abb. 157 STUDIE EINES UMBRERS NACH EINEM APOSTEL IN DER SCHLÜSSELÜBERGABE
Venezianisches Skizzenbuch

Die Antwort auf die Frage nach echten Handzeichnungen lautet, auch was die Schlüsselübergabe anlangt, fast verneinend. Nur ein Blatt, welches sich auf die Mittelgruppe bezieht, befindet sich in Windsor Castle [Abb. 158]. Es ist auf grüngrundiertem Papier in Sepiafarbe ausgeführt und mit weissen Lichtern gehöht. In der Mitte kniet Petrus, bedeutend näher an Christus herangerückt als im Fresko, aber sonst in der gleichen Haltung, den Mantel in ganz derselben Weise über das Gewand geworfen und die Linke auf die Brust gelegt. Aber vom rechten Arm hat sich keine Spur erhalten. Auch der Christus ist halb zerstört, wenigstens sind Kopf, Hände und Füsse fast unsichtbar geworden, und nur der vornehme Wurf des Mantels ist noch unversehrt. Die Gestalt des Johannes erscheint in der Zeichnung gedrungener, die Falten des Mantels sind zum Teil nur angedeutet, die Hände äusserst flüchtig behandelt und fast verwischt; der Kopf, wie auch Mund und Augen Christi sind von späterer Hand übergangen. Es ist beachtenswert, dass in der Zeichnung die zwei Apostel über dem knieenden Petrus noch vollständig fehlen, dieselben, welche in dem Fresko den Mittelpunkt für das Auge von Petrus auf Christus verschieben.

Die Studie in Windsor Castle

Handzeichnungen im venezianischen Skizzenbuch

Giebt sich die Zeichnung in Windsor trotz aller Zerstörung als eine echte Studie Peruginos für das Fresko zu erkennen, so sind drei Blätter im venezianischen Skizzenbuch wiederum nichts anderes als Kopien irgend eines umbrischen Künstlers nach Zeichnungen seines Meisters. Alle drei Blätter sind mit der Quadratur versehen, sind also so wie sie waren auf den Karton übertragen worden. Da ist die Zeichnung für den

fallend, dass noch niemand vorher den Giovannino de' Dolci im Fresko Peruginos identifiziert hat, der doch nicht deutlicher charakterisiert werden konnte und gewiss nicht fehlen durfte unter den Bildnissen derer, die das Palastheiligtum erbaut und geschmückt haben. In ganz derselben Weise, durch ein erhobenes Winkelmass, hat Pinturicchio den Architekten der Torre Borgia charakterisiert, in der Disputation der h. Caterina im Saal der Heiligenleben, links in der Ecke. Vgl. auch das Porträt des älteren San Gallo von Pier di Cosimo im Haag. Crowe und Cavalcaselle (Gesch. d. Ital. Malerei IV p. 191) vermuten in den beiden Architekten Gehilfen Peruginos, die ihm den architektonischen Hintergrund entwarfen. Das konnte doch Perugino ganz gewiss auch selbst thun.



Abb. 158 ZEICHNUNG PERUGINOS ZUR MITTELGRUPPE DER SCHLÜSSELÜBERGABE
Windsor Castle

Johannes[1]) [Abb. 156], für den bärtigen Apostel hinter ihm im langen roten Mantel[2]) [Abb. 157] und für den älteren Jünger mit dem spitzen Bart auf der linken Seite, welchen man gleichfalls halb vom Rücken sieht [Abb. 159]. Der letztere hat in der Zeichnung noch einen jüngeren Apostel als Begleiter bei sich, welcher dann im Fresko selbst dem Thronfolger von Neapel Platz machen musste[3]).



Abb. 159 STUDIE EINES UMBRERS NACH EINER APOSTELGRUPPE IN DER SCHLÜSSELÜBERGABE ■ ■ ■ ■
Venezianisches Skizzenbuch

Was Technik und künstlerische Qualität anlangt, so gilt von den drei Blättern dasselbe, was von den Studien nach Beschneidung und Taufe gesagt wurde. Grosse Sorgfalt im einzelnen, aber Ungeschick in der Linienführung wie im Schattieren und plötzliches Versagen der Kräfte, wo irgend ein Affekt wiedergegeben werden soll, charakterisieren alle diese Blätter. So zeigt die Studie nach dem Johannes die Schwäche des Schülers mehr als alles andere, gerade weil der Meister hier im Ausdruck das vollkommenste erreicht hatte. Aus dem schönen und kraftvollen, von tiefer Empfindung ganz durchglühten Lieblingsjünger Christi, wie er im Fresko erscheint, ist in der Zeichnung ein schwächlicher, andächtig dreinschauender Jüngling geworden, dessen rechte Hand man mit Peruginos ausgeführtem Werk vergleichen muss, um das hoffnungslose Ungeschick dieses Schülers mit einem Blicke zu erfassen. Und doch konnte man Raffael als Autor nennen und seine gottgeführte Feder mit der eines talentlosen Kopisten identifizieren!

Scheidung der Künstlerhände in der Schlüsselübergabe

Ebenso allgemein wie man die Schlüsselübergabe als höchste Leistung der umbrischen Schule in der Sixtina anerkannt hat, ebenso einstimmig ist dieselbe bis heute als einheitliche Leistung Peruginos gepriesen worden[4]). Und doch

[1]) Kahl p. 23 n. 5.
[2]) Kahl p. 29 n. 7. Hier findet sich die richtige Bemerkung, dass dieselbe Figur nur durch einen Turban auf dem Kopf verändert auf der „Reise des Moses" vorkommt und zwar im Mittelgrunde ein wenig rechts über dem Engel.
[3]) Kahl p. 14—19 n. 1.
[4]) Vor allem von Morelli, welcher freimütig bekennt „in diesem herrlichen, wahrhaft reifen Bilde ist es mir unmöglich, eine fremde Hand wahrzunehmen". Bei diesem Urteil des verdienstvollen

giebt schon Vasari für die kritische Würdigung dieses Gemäldes einen ganz bestimmten Fingerzeig, der, wie seine meisten Angaben über die Sixtina, in einem vollen Mass des Irrtums doch auch einige Körnlein reiner Wahrheit enthält. Im Leben des etwas mythischen Don Bartolomeo della Gatta weiss er nämlich zu erzählen, dass dieser in der Kapelle Sixtus IV. gemeinsam mit Luca Signorelli und Pietro Perugino eine der Historien gemalt habe, und im Leben Peruginos bestätigt er die Thatsache und nennt als die Historie die Schlüsselübergabe an Petrus[1]). Hier allerdings führt sein irgend einer schwankenden Tradition entlehnter Bericht nur den Bartolomeo della Gatta als Gehilfen Peruginos an, und damit wiederholt er gerade das, was sich an seiner ersten Aussage als Irrtum erweisen wird. Als Wahrheit bestätigt es sich dagegen, dass an der Schlüsselübergabe drei Künstler gearbeitet haben, und dass an diesem Fresko ausser Perugino auch noch Signorelli thätig gewesen ist.

Anteil Peruginos

Zunächst und vor allem lässt sich nun Peruginos Anteil an der Schlüsselübergabe mit aller Schärfe und Klarheit fixieren, und es wird sich zeigen, dass wir ihn mit Recht als Schöpfer der herrlichen Komposition gepriesen haben. Er hat in der That in keinem der noch erhaltenen Sixtina-Fresken so vieles eigenhändig ausgeführt: die wichtigsten der handelnden Personen sind von ihm selbst gemalt. Vor allem die Mittelgruppe, Christus und Petrus, dann aber auch sechs von elf Jüngern und zwar die beiden, in den drei Einzelfiguren korrespondierenden Gruppen auf der rechten und linken Seite. Es sind rechts Johannes, der Spitzbart im roten Mantel hinter ihm und der Jakobustypus in der Mitte; diesem entspricht links der Judas, wie der blondlockige Jüngling dem Johannes und wie der Spitzbärtige im blauen Mantel dem Apostel im roten Mantel gegenüber. Und hier hat Meister Perugino nicht nur die Köpfe gemalt, wie es sonst wohl seine Art war, sondern, wahrscheinlich dem Willen des Papstes gehorchend, auch Faltenwurf und Hände mit grosser Gewissenhaftigkeit ausgeführt[2]). Nicht ganz so umfangreich sind in diesem Fresko seine Leistungen als Porträtmaler. Er hat den jungen Mann mit der violetten Kappe auf dem Kopf und dem mürrisch blickenden Gesicht links hinter dem Kalabrier gemalt, dann aber auch den liebenswürdigen Jünglingskopf mit dem scharlachenen Barett rechts hinter Johannes, den alten Architekten mit dem erhobenen Zirkel in der Rechten, und endlich, natürlich nicht weit davon entfernt, sein Selbstporträt. In allen diesen Idealgestalten und Porträts begrüssen wir Peruginos beste Eigenschaften in gesteigerter Potenz: seelenvollen Ausdruck, feinverschmolzene, lebendig frische

Mannes ist zu bedenken, dass Morelli in der Sixtina nur in grossen Zügen der Forschung neue Bahnen öffnen konnte und wollte; auf eine Untersuchung der Einzelheiten, die thatsächlich nur aus nächster Nähe gemacht werden kann, hatte er es nicht angelegt. (Vgl. Berlin p. 170 Anm. 1.) Schmarsow (Melozzo da Forli p. 225) schreibt Perugino ebenfalls das ganze Fresko zu, fühlt sich aber durch die monumentale Grossartigkeit der Porträtgestalten überrascht. Lange (Festgabe f. A. Springer p. 97) spricht von einigen Ungleichheiten, besonders in der Gewandung, die durch Beihilfe von Gesellen, sei es nun des Bartolomeo della Gatta, sei es des Fra Diamante, des Ingegno oder des Marco Zoppo, sich erklären möchten.

[1]) Vasari ed. Milanesi III p. 216 u. p. 578.

[2]) Beachtenswert ist die Art, wie genau die Gestalten in diesen zwei Gruppen korrespondieren bis auf die Unterhaltung, welche beide Male der halb vom Rücken gesehene Apostel mit dem Jünger schräg gegenüber führt.

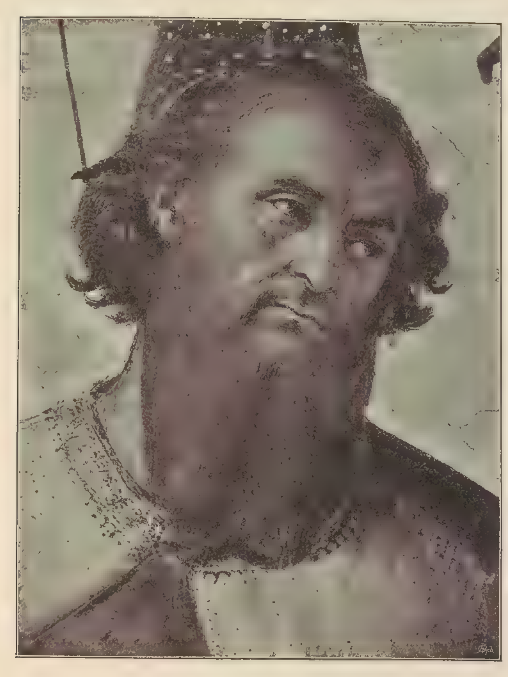


Abb. 160 APOSTELKOPF VON EINEM SCHÜLER PERUGINOS

Farben, natürliche Anmut der Bewegung und eine unendliche Sorgfalt in der Einzelausführung, vor allem in der Behandlung seiner leicht vom Winde bewegten Haare.

Werkstatt Peruginos

So unverkennbar sich die Hand des Meisters in allen diesen Gestalten zu erkennen giebt, so deutlich unterscheidet man das weit schwächere Vermögen eines Schülers in drei anderen Aposteln. Es sind die beiden Apostel, ein jüngerer und ein älterer, welche hinter dem knieenden Petrus sichtbar werden und der Jüngling, welcher links als dritter nach Christus hinter den beiden weissbärtigen Kahlköpfen erscheint. Die Minderwertigkeit dieser Schülerarbeit zeigt sich zunächst und vor allem in der Steifheit der Haltung und der Starrheit des Ausdrucks dieser drei Männer. In der Bewegung ihrer Hände spürt man keine Lebenskraft, und ihre andächtige Stimmung ist nur ganz äusserlich angenommen. Und wie blass und kalt ist die Färbung der blauen und roten und grünen Gewänder, wie ungeschickt, wie wenig plastisch modelliert erscheint z. B. die Faltengebung des langbärtigen Apostels neben den herrlichen Gewandmotiven des Johannes. Endlich verrät auch die Haarbehandlung den Schüler. Leise zitternd, wie vom Winde bewegt, spielen die goldenen Locken den Jünglingen Peruginos um die Stirn. Vollständig starr hängen den Aposteln des Schülers die Haare ins Gesicht herab; ohne jegliche Bewegung erscheint der lange braune Bart des älteren Apostels[1]) [Abb. 160]. Dasselbe gilt von den Händen. Wie wunderbar durchgearbeitet ist die Rechte des Johannes [Abb. 161]; wie steif und ungeschickt nimmt sich daneben die Rechte des langbärtigen Apostels aus mit dem vorgestreckten Zeigefinger [Abb. 162]! Hier sollte durch die Zeichnung ersetzt werden, was die Malerei an plastischer Rundung nicht auszudrücken vermocht hatte. So wurden die kurzen Finger mit breiten Umrisslinien umzogen, Knöchel und Gelenke wurden ebenfalls mit kräftigen Pinselstrichen angedeutet, aber

[1]) Ein kleines Tabernakel von der Hand desselben Perugino-Schülers besitzt das Berliner Museum.

Andrea Luigi von Assisi



Abb. 161 DIE RECHTE DES APOSTELS JOHANNES VON PERUGINO

das Resultat ist eine mühsame Aktstudie gewesen ohne lebendige Wirkung.

Wer war nun dieser Gehilfe, der, wenn er auch selbständig auftritt, in allen Dingen doch so weit hinter seinem Meister zurückbleibt? An Pinturicchio ist natürlich nicht zu denken, der schon in Beschneidung und Taufe so Treffliches geleistet hatte, und auch Bartolomeo della Gatta kann nicht in Frage kommen trotz Vasaris kräftigem Zeugnis. Er ist, wie seine besten noch erhaltenen Werke lehren, ein Schüler Signorellis, dessen Ausdrucksweise er sich vollständig zu eigen gemacht hat. So möchte hier denn Andrea Luigi von Assisi, genannt Ingegno, in seine Rechte eintreten, von welchem Vasari behauptet, dass Meister Perugino sich seiner Hilfe bei allen wichtigen Arbeiten bedient habe, vor allem in Rom in der Kapelle Sixtus IV. und später im Cambio zu Perugia[1]). Und thatsächlich lassen sich die Planetenbilder, die Tugenden, ja selbst einige Heroenköpfe im Cambio als Fortsetzung der drei Apostelgestalten in der Schlüsselübergabe denken. Aber eine sichertreffende Stilanalyse ist hier nicht zu führen, so lange wir von Andrea d'Assisi kein authentisches Werk besitzen.



Abb. 162 DIE HAND EINES APOSTELS VON EINEM SCHÜLER PERUGINOS

Luca Signorelli

Schwerlich können in der Kunst verschiedenere Ideale erstrebt werden, als

[1]) Vasari ed. Milanesi III p. 595. Die Legende, dass Andrea Luigi blind geworden sei und von Sixtus IV. eine Pension bezogen habe, hat schon Rumohr widerlegt. (Ital. Forschungen II p. 329.) Lange a. a. O. p. 100 u. 101 hat dann das Wenige, was wir von Andrea Luigi wissen oder vermuten dürfen, zusammengefasst. Ein authentisches Werk kennen wir von ihm so wenig wie von Rocco Zoppo. Milanesi (III p. 591 Anm. 3) erwähnt allerdings ein Gemälde des letzteren mit der Aufschrift Rocco Zoppo im Berliner Museum (Kat. Nr. 131). Dr. Max Friedländer hatte die Güte mir mitzuteilen, dass diese Inschrift, weil gefälscht, entfernt worden sei. Das Gemälde ist nach der Ansicht des Dr. H. Mackowsky ein Werk des Marco Palmezzano.

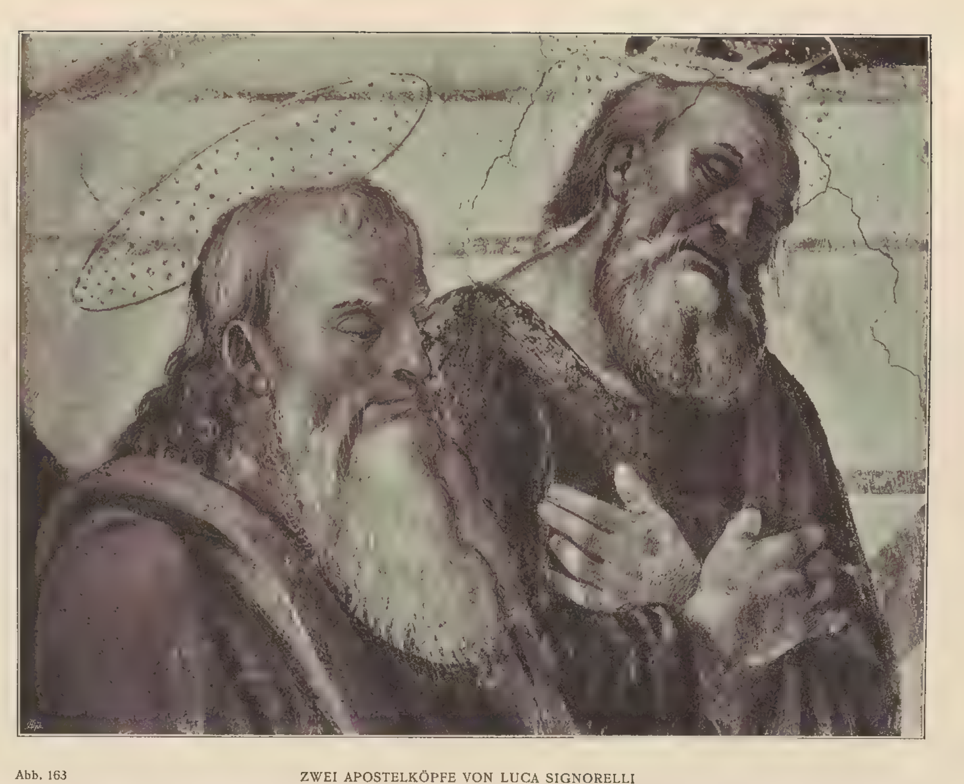


Abb. 163 ZWEI APOSTELKÖPFE VON LUCA SIGNORELLI



Abb. 164 KOPF DES MOSES IM FRESKO SIGNORELLIS

sie von Pietro Perugino und Luca Signorelli verfolgt worden sind. Denn wo der eine nur die Anmut der Erscheinung und eine freundliche Gelassenheit im Ausdruck darzustellen sucht, da gilt dem anderen der Charakter über alles. Um so verwunderlicher muss es erscheinen, dass die beiden verwitterten Apostelgestalten gleich hinter Christus, die so sehr von den Idealbildern Peruginos abstechen und so deutlich Signorellis Eigenart zur Schau tragen, erst ganz neuerdings für Signorelli in Anspruch genommen worden sind[1]) [Abb. 163]. Eine seltsame Thatsache, denn deutlicher hätte sich der Meister von Cortona überhaupt nicht ausdrücken können. Ja, selbst die in der Schlüsselübergabe benutzten Modelle kehren im Testament des Moses noch einmal wieder. Der Alte rechts mit dem spärlichen Schnurrbart und dem rundgeschnittenen Vollbart begegnet uns wieder mit veränderter Kopfhaltung links von der stehenden Frau, die das Kind auf dem Rücken hat, und der prächtige Andreaskopf wurde sogar für die Darstellung des Moses noch einmal benutzt. Man vergleiche nur den Kopf des Moses, welcher dem Josua den Hirtenstab überreicht, und man findet dort dieselbe hohe Stirn mit den zwei tiefen Falten, denselben langen, welligen Bart, den grossen Mund und die etwas plumpe Nase [Abb. 164]. Solche Greise mit der fahlen, grauen Gesichtsfarbe, mit all den Runzeln auf Stirn und Wangen, mit den struppigen, weissen Bärten um die energischen, festgeschlossenen Lippen hätte Perugino allerdings niemals schaffen können, der schon im Petrus die individuellste Charakterschilderung gegeben hat, deren er überhaupt fähig war.

Porträtgestalten Signorellis in der Schlüsselübergabe

Deutlich genug, wenn auch weniger unmittelbar als in den beiden Aposteln, giebt sich dann Signorellis Hand auch in den Porträtgestalten der Schlüsselübergabe zu erkennen. Geht doch in allen Bildnissen überhaupt die Individualität

[1]) Vgl. E. Steinmann, Rom in der Renaissance, Leipzig 1899, p. 79 und dazu die Besprechung von Georg Gronau in der Deutschen Litteraturzeitung 1900, p. 762.

des Künstlers sehr leicht in der Individualität des Dargestellten verloren. Aber wie hätte ein so charaktervoller Künstler wie der Meister von Cortona jemals seinen Stil ganz verleugnen können? Galt es in den Köpfen vor allem Porträtähnlichkeit zu erzielen, hier also die Natur gleichsam abzuschreiben, so erlaubte es sich Signorelli in den Händen wenigstens den eigenen, starken Individualismus walten zu lassen. Den Prinzen von Neapel links, den vornehmen Alten im Brokatgewande rechts, den Giovannino de' Dolci gleich dahinter, alle diese drei Porträtgestalten erkennt man zunächst an den Händen als Schöpfungen Signorellis. Überall kehrt derselbe eigenartige Typus wieder, der uns schon in den übereinandergelegten Händen des Apostels gleich hinter Christus begegnet[1]) [Abb. 165]. Hier sieht man zuerst die breite Handfläche, auf welcher häufig unter der Haut das Knochengerüst und das blaue Adernetz hindurchschimmern, die knochigen Finger mit den beweglichen Gelenken und den spitzen Knöcheln, wie sie Signorelli in allen seinen Fresken und Tafelbildern wiederholt. Die Hände des Meisters von Cortona sind in der That überall gleich charakterisiert, überall gleich verschieden von den schlanken, zierlichen, aber meist so unlebendigen Händen Peruginos. Man vergleiche nur die Rechte des Kalabriers, die Linke des vornehmen Alten und des Giovannino de' Dolci mit der Fingerbildung bei Christus und Petrus: welch ein Unterschied! Man halte sie im Testament des Moses neben die Hände des „Stammes Levi" und des ritterlichen Jünglings, welcher vor ihm steht: welch eine Übereinstimmung!



Abb. 165 HÄNDE EINES APOSTELS VON SIGNORELLI

Es spricht sich dann ferner die Autorschaft Signorellis mit untrüglicher Sicherheit auch in den Köpfen aus. Im Prinzen von Neapel, in Giovannino de' Dolci, in dem vornehmen Alten kommen die Charakterzüge viel schärfer zum Ausdruck, als Perugino sie jemals zu geben gewagt hätte. Im Gesicht des Kalabriers sind überdies die Farben stärker aufgetragen und weniger verschmolzen, als es umbrische Art ist, wogegen die Behandlung der rotblonden Haare völlig dem Stil Signorellis entspricht. Dasselbe gilt von dem alten Manne gegenüber, ja, hier tritt die Eigenart Signorellis zwischen dem Porträt Peruginos und dem des Baumeisters mit dem erhobenen Zirkel noch besonders scharf hervor. Perugino rundet und glättet alle Falten und Runzeln und trägt

[1]) Die Hände Signorellis kann man u. a. besonders gut an seinem grossen Tafelbilde der thronenden Madonna in der Brera in Mailand studieren.

überhaupt gewöhnlich nur die Haare al secco auf[1]). Signorelli hat den Kopf des Alten wie den des Giovannino de' Dolci vollständig al secco überarbeitet, um das Individuelle im einzelnen stärker zum Ausdruck zu bringen: die scharfen Linienzüge um den Mund, die Augenhöhlen mit den feinen Falten und endlich die Furchen auf der Stirn. Das ist dieselbe Technik, deren er sich auch im Testament des Moses bedient hat, welches er gleich darauf in Angriff nahm[2]).

Damit ist also Meister Lucas Anteil an der Schlüsselübergabe nachgewiesen und zugleich im einzelnen scharf begrenzt. Zwei Apostel und drei Porträtgestalten fallen ihm zu und bestätigen so Vasaris Angabe, dass drei verschiedene Hände dies Gemälde ausgeführt haben. Allerdings erscheint neben Signorelli nicht Bartolomeo della Gatta[3]), sondern ein ziemlich unbedeutender Perugino-Schüler. Merkwürdige Entdeckung! Wie mag es sich nur zugetragen haben, dass schliesslich dem Signorelli ein so bedeutsames Stück von einer Aufgabe zugefallen ist, welche sicherlich ursprünglich dem Perugino allein übertragen war, und auf deren Ausführung er einen so unerhörten Fleiss verwendet hatte? Überdies kommt ja in dem Kontrakt vom 27. Oktober 1481, durch welchen die zehn noch fehlenden Historien zwischen Umbrer und Florentiner verteilt wurden, der Name Signorellis überhaupt nicht vor, ein sicherer Beweis, dass der Meister von Cortona erst nachträglich von Sixtus IV. berufen worden ist. Warum? Doch sicherlich nur aus dem Grunde, weil irgend einer der verpflichteten Künstler aus irgend einer Ursache sein Wort nicht einlösen konnte.

Dieser Mann war Perugino. Schon Ende des Jahres 1482 kann er nicht mehr in Rom gewesen sein, weil Signorelli damals schon den Thronfolger von Neapel gemalt hat. War er nach Florenz gegangen, wo ihm im Oktober 1482 eine Fensterwand im Palazzo Vecchio zur Ausmalung übertragen war? Da Ghirlandajo und Botticelli damals ähnliche Aufträge erhielten, und Perugino niemals Hand an diese Arbeit gelegt hat, kann auch ein Ruf nach der Arnostadt den plötzlichen Abbruch der Malereien in der Sixtina nicht genügend motivieren.

Wir sehen, unsere Erkenntnis ist, was die Malereien der Umbrer in der Sixtina anlangt, sehr beschränkt. Beinahe die Hälfte von dem, was sie

[1]) So z. B. auch in dem besonders charakteristischen Porträt des Giovanni Basso della Rovere.

[2]) Die Erhaltung der Schlüsselübergabe ist verhältnismässig ausgezeichnet. Nur ein grosser Riss geht links vom Tempel durch den Portalbau hindurch, dann weiter mitten durch das Gesicht Christi über das rechte Handgelenk und durch den rechten Fuss des Petrus. Ein zweiter Riss, welcher sich über Christus abzweigt, läuft hinter seinem Rücken entlang. Zerstört sind dann vor allem die Farben des Perugino-Schülers; der grüne Mantel des Jüngers hinter der Andreasgruppe ist abgeblättert; die Gewandung der beiden Apostel hinter Petrus ist mit kalten, grellen Farben übermalt. Leicht übermalt ist hier auch der Kopf des langbärtigen Apostels. Auf das Selbstporträt Peruginos hat man später weisse Lichter aufgesetzt; arg gelitten hat auch der Kopf des Architekten mit dem Zirkel. Ausbesserungen finden sich natürlich überall, vor allem an dem schönen, hellroten Mantel des vom Rücken gesehenen Apostels rechts mit dem Spitzbart. Besonders gut sind die beiden Apostel und die Porträtgestalten Signorellis erhalten; nur der Jünglingskopf ganz rechts in der Ecke ist übermalt, weshalb es unmöglich ist, sich vor ihm für Perugino oder Signorelli zu entscheiden.

[3]) Für Bartolomeo della Gatta hat sich, was die Autorschaft der beiden Greisenköpfe anlangt, G. Gronau ausgesprochen. Aber vor allem vor den herrlichen Porträtköpfen wird man sich doch für Signorelli selbst entscheiden müssen.

geleistet, ist zu Grunde gegangen, und wie wenig wir von der äusseren Geschichte der noch erhaltenen Fresken wissen, lehrt uns am klarsten jeder neue Aufschluss, welchen wir der schweigenden Vergangenheit abgerungen haben. Wann Perugino kam und wann er ging, lässt sich allerdings mit einiger Sicherheit feststellen, aber von näheren Umständen irgend welcher Art verlautet nichts. Hat er seine Zahlung vielleicht deshalb erst so lange nach dem Tode Sixtus IV. erhalten, weil er dem Papst sein Wort gebrochen hatte, und wäre die dauernde Hofgunst, die Perugino genoss, nichts als eine Phrase Vasaris, welche allenfalls auf spätere Zeiten bezogen werden könnte? Die Vermutung eines Zerwürfnisses irgend welcher Art liegt nahe genug. Gewissheit aber ist nicht zu erlangen. Denn erst mehr als ein volles Jahr später, am 28. November 1483, begegnen wir den Spuren Peruginos wieder in seiner Vaterstadt Perugia[1]); im Mai des Jahres 1485 aber ist er aufs neue in Rom, und an ihn wird die Summe ausgezahlt, welche die päpstliche Kammer dem Antonazzo Romano und seinen Gehilfen für die Malerei der Kapellenthür schuldig war.

[1]) Vasari ed. Milanesi III p. 610. Prospetto chronologico della vita e delle opere di Pietro Perugino. Vgl. im Anhang der Dokumente von Heinrich Pogatscher III, 6.



Abb. 166 . ALPHONS VON KALABRIEN
MEDAILLE VON ANDREA GUAZZALOTTI

ABSCHNITT VII

DIE FLORENTINER MEISTER IN DER SIXTINA



Abb. 167 PORTRÄTKÖPFE AUS DER BERUFUNG GHIRLANDAJOS
(Nur der mittelste Kopf ist nicht übermalt)

KAPITEL I ❧ DIE BERUFUNG DER ERSTEN JÜNGER ❧ ❧

Die florentiner Gesandtschaft in Rom

Am 25. November des Jahres 1480, am Fest der h. Katharina, hielten zwölf Abgesandte aus Florenz ihren Einzug in Rom. Niemand ging ihnen entgegen als einige ihrer Landsleute, und doch waren die stolzesten Namen der Republik vertreten: Luigi Guicciardini, Guid' Antonio Vespucci, Tommaso degli Albizzi, Gino Capponi, Giovanni Tornabuoni und Antonio de' Medici. Francesco Soderini, damals Bischof von Volterra, später Kardinal und Dekan des heiligen Kollegiums, stand an der Spitze der Gesandtschaft. Noch immer lastete auf der Arnostadt der Bannspruch des Papstes, noch immer war die Feindschaft zwischen Florenz und Rom nicht ausgeglichen, und nun waren diese Männer aus den vornehmsten Geschlechtern von Florenz in Rom erschienen, nach langen Präliminarien endlich von Sixtus IV. die Aufhebung der Censuren für ihre Vaterstadt zu erlangen. Sie wurden gnädig aufgenommen und schon nach zwei Tagen vom Papst in einem geheimen Konsistorium empfangen, in welchem der Bischof von Volterra das Wort führte, die Vergehungen der Florentiner bekannte und in demütiger, aber würdevoller Rede für die Gesandten und ihre Vaterstadt die Verzeihung des Pontifex erbat.

Lossprechung vom Bann am ersten Advent 1480

Am folgenden Sonntag, am ersten Advent, fand dann in der Vorhalle von St. Peter die feierliche Lossprechung statt. Das mächtige, eherne Portal Eugens IV. war geschlossen, und vor demselben thronte der Papst auf purpurnem Sessel, rings im Kreise von seinem geistlichen Hofstaat umgeben. Eine ungeheure Volksmenge füllte den Vorhof der alten Basilika, und aller Augen waren auf die Abgesandten der stolzen Republik gerichtet, welche sich in demütiger Haltung entblössten Hauptes dem Thron des Papstes nahten und, einer nach dem anderen niederknieend, seine Füsse küssten. Luigi Guicciardini, ein Mann von siebzig Jahren, hielt die Ansprache, dann wurden die Friedensbedingungen verlesen und feierlich beschworen, und endlich erhob Sixtus IV. selbst seine Stimme: „Ihr habt schwer gesündigt, meine Söhne", begann er in ernstem, väterlichem Ton, „zuerst gegen Gott den Herrn, dann gegen seinen Stellvertreter auf Erden, den römischen Pontifex, und endlich gegen den ganzen geist-

lichen Stand.“ Dann hielt er den florentiner Patriziern im einzelnen die Verbrechen ihres Volkes vor und ermahnte sie, nicht wieder in ähnliche Missethaten zu fallen. „Wir mussten Euch gegen unsern Willen strafen“, schloss er, „aber jetzt, da Ihr in Demut zurückkehrt, nehmen wir Euch wieder in den Schoss der Gnade auf.“ Dann ergriff der Papst die lange Rute, mit welcher der Grosspönitenziar in der stillen Woche reuigen Sündern die Absolution erteilte, und berührte den Knieenden die Schulter, während er selbst abwechselnd mit den Kardinälen einen Vers des Miserere betete. Es war ein feierlicher Moment, als sich nun endlich die hohen Thürflügel öffneten, und die Vertreter der bannerlösten Stadt von der Kurie geleitet in die ehrwürdige Basilika einzogen. Sixtus folgte in seinem Tragsessel, hoch über der Menge dahinschwebend, und er musste mit stolzem Glück die Bedeutung des Augenblickes empfinden, in dem er sich den Römern als Sieger über die Besiegten zeigte, gerechtfertigt gleichsam und durch den Erfolg von den schweren Anschuldigungen befreit, welche man nach der Verschwörung der Pazzi auf ihn gehäuft hatte. Das Hochamt hielt der Kardinal von Molfetta, und nach demselben wurden die florentiner Abgesandten von dem Hofstaat des Papstes und den Gefolgsleuten aller Kardinäle in die Herberge zurückgeleitet[1]).

Ankunft der florentiner Maler in Rom

Mit der Wiederaufnahme der Florentiner in die Kirchengemeinschaft haben sich auch für Ghirlandajo, Rosselli und Botticelli die Thüren der Sixtinischen Kapelle geöffnet. Erinnert man sich, dass am 27. Oktober des Jahres 1481 von dem ganzen Freskenschmuck der Kapelle nur noch zehn Historien und zehn Teppiche fehlten, dass also die ganze Ahnenreihe der Päpste von Christus bis auf Marcell I. und sechs Historien mit ihren Teppichen schon vollendet waren, so müssen wir annehmen, dass die Maler aus Florenz schon damals monatelang in der Kapelle thätig gewesen waren. Denn jeder von ihnen hatte schon ein Historienbild gemalt, und alle hatten schon ihre Papstporträts vollendet.

So müssen die florentiner Maler wenn nicht vielleicht zum Teil schon mit, jedenfalls gleich nach den florentiner Gesandten in Rom erschienen sein; ja wir meinen, in Ghirlandajos einzigem noch übrigen Fresko habe sich eine Erinnerung an jene feierliche Ceremonie vom 3. Dezember erhalten. Denn die Berufung der ersten Jünger muss schon vor dem Kontrakt vom 27. Oktober fertig gewesen sein, wenn Ghirlandajo damals, ebenso wie seine Landsleute, sein Probestück bereits vollendet hatte, und wenn man den Freskencyklus, wie es wiederum der Kontrakt erkennen lässt, am Altar begann, um ihn am Eingang zu schliessen. So hat der Lieblingsmaler jener alten Geschlechter der Arnostadt in der Berufung wahrscheinlich nicht nur die ganze florentiner Kolonie in Rom porträtiert, sondern auch einige aus den zwölf Abgesandten, die später zum Teil in Rom dauernden Wohnsitz genommen haben[2]).

[1]) Vgl. die ausführliche Beschreibung dieser Ceremonien bei Jakob von Volterra (Muratori Rer. Ital. script. XXIII p. 113 ff). Pastor II p. 523.

[2]) Vasari (ed. Le Monnier V p. 70 ed. Milanesi III p. 259) schreibt über die Berufung Ghirlandajos nach Rom wie folgt: Essendo poi chiamato a Roma da papa Sisto IV. a dipingere con altri maestri la sua cappella; vi dipinse quando Christo chiama a se dalle reti Pietro ed Andrea, e la Resurrezione di esso Gesù Cristo; della quale oggi è guasta la maggior parte, per essere ella sopra la porta rispetto all' avervisi avuto a rimetter un architrave che rovinò. Weiter heisst

Ghirlandajo befand sich nicht zum erstenmal in der ewigen Stadt wie seine Landsleute Botticelli und Rosselli; er hatte ja schon vor fünf Jahren mit seinem Bruder David für Sixtus IV. die Wände der neuen Bibliothek mit Gemälden geschmückt. Wahrscheinlich ist er auch schon damals mit Giovanni Tornabuoni, dem Onkel des Lorenzo Magnifico, in nahe Beziehungen getreten. Denn als im September des Jahres 1477 die Gattin des florentiner Patriziers in Rom im Kindbett starb, erhielt Ghirlandajo den Auftrag, die Grabstätte der Verstorbenen in S. Maria sopra Minerva mit Fresken zu schmücken. Andrea del Verrocchio arbeitete das Marmordenkmal, und Ghirlandajo hat ein Altarbild und vier Fresken, Darstellungen aus dem Leben des Täufers und der Madonna, in der Minerva gemalt[1]). Aber die Malereien, welche den Auftraggeber aufs höchste befriedigten, gingen zu Grunde, und was ihre Entstehungszeit anlangt, so können wir nur annehmen, dass sie etwa im Jahre 1478, bald nach dem Tode der Francesca di Luca Pitti, ausgeführt worden sind[2]). Ghirlandajos erster Aufenthalt in Rom

Gleich nachdem die einförmigen Papstporträts vollendet waren, muss Ghirlandajo die Berufung der ersten Jünger in Angriff genommen haben. Er war damals eben erst zweiunddreissig Jahre alt, aber, ob er auch noch keinen festen Wohnsitz hatte, doch schon ein vollständig selbständiger Künstler, ganz vertraut mit den Gedankenkreisen, welche er verkörpern sollte und ein Meister in der Freskotechnik. Das eben vollendete Abendmahl von Ognissanti in Florenz war der erhabenste Ausdruck, den dieser viel behandelte Stoff bis dahin überhaupt in der Kunst gefunden hatte. Es war in der Jugendentwicklung Ghirlandajos der Schlusstein, welcher zugleich wie eine glänzende Verheissung auf die Zukunft deutete; es ist das letzte Fresko gewesen, welches der Künstler in Florenz vollendet hat, ehe er die neue Romfahrt antrat[3]). Tafel XXX

Geschlossen in der Komposition, eindringlich und ernst in der Sprache, die sie reden, sind Berufung und Abendmahl. Aber während sich in letzterem

es dann von einer Empfehlung Ghirlandajos nach Florenz: Scrivendoli quanto e l'avesse servito bene in quell' opera, e quanto il papa fusse satisfatto delle sue pitture. Im Libro di Antonio Billi ed. C. von Fabriczy, Firenze 1891, p. 34 heisst es nur (p. 260): Et a Roma nella cappella di Sisto più storie, assai donne, et altre dipinture. Ebenso lakonisch ist der Codex des Anonimo Gaddiano ed. C. von Fabriczy, Firenze 1893, p. 73: In Roma dipinse anchora nella cappella di Sisto più historie e vi fece di molte altre opere.

[1]) Vasari ed. Milanesi III p. 260. Auch Albertini erwähnt diese Malereien Ghirlandajos ausdrücklich, ed. Schmarsow p. 17: Est et alia capella de Tornaboniis Flor. depicta a Domenico Ghirlandario Flor. ut opera ejus Flor. in templo Trinitatis et Maria Novellae demonstrant.

[2]) Vgl. Reumont, Il monumento Tornabuoni del Verrocchio im Giornale di erudizione artistica II p. 167. Später begruben die Florentiner ihre Toten auch in San Gregorio, wo im Jahre 1510 auch eine Tornabuoni begraben worden ist. Vgl. Monumentorum Italiae libri quattuor ed. Schrader, Halberstadt 1592, p. 131.

[3]) Im Prospetto cronologico zum Leben Ghirlandajos (Vasari III p. 279) schreibt Milanesi, dass Ghirlandajo im Jahre 1481 für den florentiner Dom vier Leuchter bemalte und vergoldete, was sich mit dem Kontrakt vom 27. Oktober des Jahres 1481 nur schwer vereinigen liesse. Thatsächlich giebt auch Milanesi schon früher (p. 270 Anm. 1) als Zeitpunkt, wann diese Arbeit ausgeführt wurde, das Jahr 1484 an. Darnach sind auch Cavalcaselle und Crowe VII p. 244 zu berichtigen. Wenn die Brüder Domenico und David am 31. Mai 1481 noch eine Zahlung erhielten für ein Abendmahl, das sie in San Donato in Polverosa gemalt hatten, so wird dasselbe sehr wahrscheinlich schon weit früher fertig gewesen sein. Vgl. Vasari ed. Milanesi III p. 279.

die Zahl der handelnden Personen auf die Idealgestalten der zwölf Jünger beschränkt, verleihen in der Berufung alle die vornehmen Porträtgestalten als Zuschauer der Handlung noch einen besonders festlichen Charakter. Lag doch auch hier im Auftrag selbst schon eine Ehrung, denn die Erwählung der ersten Jünger war nach der Schlüsselübergabe der Vorgang, welcher den Papst im ganzen Neuen Testament am persönlichsten berührte. Deshalb hielt sich der Meister auch stofflich mit grösster Treue an den Text, wie er im Matthäusevangelium aufgezeichnet ist, und schilderte nicht nur den Hauptakt allein, sondern gliederte den Vorgang stufenweise in drei Teile. Nahm er sich Perugino zum Vorbilde, welcher in derselben Weise der Taufe Christi noch rechts und links im Mittelgrunde die Predigt des Täufers und die Predigt Christi hinzugefügt hatte, oder war ihm vom Auftraggeber die Gliederung des Stoffes in drei Scenen einfach vorgeschrieben worden?

Die Komposition der Freskencyklen des Quattrocento in Florenz

Wer sich die Mühe nehmen will, die Freskencyklen durchzusehen, welche in der zweiten Hälfte des Quattrocento in Florenz entstanden sind, wird ohne weiteres zugeben müssen, dass es durchaus nicht im Charakter der toskanischen Kunstübung lag, mehrere Scenen auf einer Bildfläche zusammenzudrängen. Zwar hatte noch Filippino Lippi in der Brancaccikapelle Verurteilung und Kreuzigung Petri nebeneinander geschildert, aber schon in S. Maria Novella komponierte er in einen Rahmen nur einen einzigen Vorgang. Zwar führt auch Cosimo Rosselli, der in der Sixtina die verschiedensten Dinge bunt durcheinander würfelt, die Einkleidung des h. Filippo Benizzi dem Beschauer in zwei Scenen vor, aber sein Hauptwerk in S. Ambrogio in Florenz stellt schon das Wunder des h. Kreuzes in einem einzigen Bilde dar. Vor allem aber hat Ghirlandajo selbst, der führende Geist in der Freskomalerei in Florenz, in seinen Wandgemälden niemals die Scenen gehäuft. Sein Genius war zu gross, als dass er nicht erkannt hätte, dass eine einzige, klar und einfach gegliederte Komposition nachdrücklicher auf den Beschauer wirken muss, als all das bunte Durcheinander, mit welchem Rosselli seine Sixtina-Fresken überfüllt hat. Auch die Umbrer kannten dies Gesetz, und weder Perugino noch Pinturicchio haben in späteren Werken den unkünstlerischen Gedanken wiederholt, auf einem Fresko in epischer Breite zu erzählen, was von rechtswegen auf verschiedene Flächen zu verteilen war.

Über das formelle Interesse an Kunstwerken setzte Sixtus IV. das stoffliche

Aber Sixtus IV. war kein so feiner Kunstkenner wie Estouteville oder Caraffa, wie die Nepoten und Kreaturen seines venezianischen Vorgängers oder wie die reichen Medici in Florenz; ihm stand das stoffliche Interesse in einem Kunstwerk unendlich viel höher als die Form, und je mehr er auf einem Bilde sein Nachdenken angeregt sah, desto mehr war auch sein Auge befriedigt. Daher fand er an Rossellis figurenreichen Gemälden so viel zu loben; daher hatte er es von vornherein allen seinen Malern zur Pflicht gemacht, die Thatsachen mit grösster Ausführlichkeit zu schildern. Es ist in der ganzen Kapelle nicht eine einzige Historie erhalten, die nicht mehrere Vorgänge zu gleicher Zeit zur Anschauung brächte, drei, vier und fünf, ja sogar sieben; und sieht man im Durchzug durchs Rote Meer im Hintergrunde nur noch eine einzige Scene dargestellt, so ist der Grund in der bedeutungsvollen Beziehung dieses Gemäldes auf die Zeitgeschichte zu suchen; können wir doch noch deutlich erkennen,

dass der erste Plan des Bildes ebenso breit und ausführlich angelegt war wie alle übrigen.

Die Art nun, wie sich die Meister mit der Überfülle des ihnen aufgegebenen Stoffes abfanden, ist verschieden. Noch in der Beschneidung des Mosesknaben brachte Perugino zwei Scenen nebeneinander an; aber schon in der Taufe drängte er das Nebensächliche in den Mittelgrund zurück, und vollends in der Schlüsselübergabe schuf er die einheitlichste und geschlossenste Komposition, die wir überhaupt in der Kapelle sehen. In ähnlicher Weise strebte Botticelli nach immer grösserer Übersichtlichkeit seiner Historien, und er hat gleich zu Anfang sieben Darstellungen des Jugendlebens des Moses in einen Rahmen gefasst, ohne das Auge allzusehr zu verwirren. Im Reinigungsopfer des Aussätzigen komponierte er am glücklichsten, indem er den ganzen Vordergrund für ein grossartiges Ceremonienbild frei liess, und in der Rotte Korah bewies er denselben Takt und dasselbe Geschick, als er, dem äusseren Zwange gehorchend, die drei Exempel göttlichen Strafgerichtes nebeneinander im Vordergrunde anbrachte. An Cosimo Rossellis Leistungen sieht man dann weiter am deutlichsten, wie sehr die Überfüllung des Vordergrundes dem Gesamteindruck schadet, doch hat er wenigstens im Abendmahl die ihm aufgetragene Passion des Herrn nicht ohne Geschick im Hintergrunde angeordnet.

Die Komposition der Berufung

Ghirlandajo endlich erkannte gleich in seinem ersten Fresko den richtigen Weg, wie der Stoff am übersichtlichsten zu gliedern sei. Alles, was voranging und nachfolgte, that er klug im Mittelgrunde in kleinen Verhältnissen ab, und hielt sich den Vordergrund frei für die Schilderung eines einzigen, erhabenen Augenblickes. Seine Vortragsweise ist dabei so ohne Pathos und doch so eindrucksvoll wie die Sprache des Neuen Testamentes[1]), wo uns der Vorgang wie folgt geschildert wird: Als nun Jesus an dem galiläischen Meer ging, sahe er zwei Brüder, Simon, der da heisst Petrus und Andreas, seinen Bruder; die warfen ihre Netze in das Meer, denn sie waren Fischer.

Und er sprach zu ihnen: Folget mir nach; ich will euch zu Menschenfischern machen.

Bald verliessen sie ihre Netze und folgten ihm nach.

Und da er von dannen fürbass ging, sahe er zwei andere Brüder, Jacobum, den Sohn Zebedäi und Johannem, seinen Bruder, im Schiff mit ihrem Vater Zebedäo, dass sie ihre Netze flickten; und er rief sie.

Bald verliessen sie das Schiff und ihren Vater und folgten ihm nach.

Die Landschaft in der Berufung

Mit grösserer Ruhe als seine Landsleute verweilte Ghirlandajo bei der landschaftlichen Schilderung im Hintergrunde und bewährte auch hier sein überlegenes Kompositionstalent. Er hat in seiner Berufung der ersten Jünger die Natur so schön und in allen Einzelheiten so wohl durchdacht geschildert wie die Menschen. Zwei schroff aufgetürmte Schieferfelsen fassen rechts und links die Komposition wie zwei Eckpfeiler ein; allerhand Bäume und blühende Sträucher wachsen oben auf dem grünen Rasen; Feigengestrüpp und anderes Buschwerk drängt sich überall aus den Spalten hervor. Das Gebirge setzt sich links in schroffen Felsgebilden fort; rechts steigt der Boden ganz allmählich

[1]) Ev. Matthäi Kap. IV v. 18—22.



Abb. 168 PETRUS UND ANDREAS VON EINEM SCHÜLER GHIRLANDAJOS

an und ist mit frischem Grün bedeckt. Zwei wohlbefestigte Städte mit roten Ziegel- und grauen Schieferdächern bewachen zu beiden Seiten das Ufer des galiläischen Meeres, das sich wie ein Fluss in mancherlei Windungen dahinzieht; einige Ruderböte beleben das Wasser, durch die Luft schiessen Vögel einander jagend dahin, und ein Falke hat schon in raschem Fluge eine Wildente erreicht.

Wäre diese grossartige Landschaftskomposition Ghirlandajos von Himmelslicht und reiner Luft umflossen, sie würde in der Kapelle Sixtus IV. kaum ihres gleichen finden. Aber es lagert die düstere Schwere eines Sciroccotages über Berg und Thal. Die Luft ist grau, farblos und undurchsichtig, das Wasser eine tote, regungslose Masse, bleifarben und kalt. Die Berge, welche die Umbrer in duftigste Bläue zu kleiden verstanden, sind grün im Vordergrunde und grau am Horizont, und nicht ein einziger Sonnenblick belebt die tote Natur, der selbst der melancholische Zauber eines nordischen Nebeltages fehlt. So sucht man in der schönen Form die Seele und findet sie nicht.

Die Darstellung im Mittelgrunde

Der künstlerische Wert der beiden Schilderungen im Mittelgrunde entspricht der geringen Bedeutung, welche sie für die Komposition haben, in welcher sie fehlen könnten, fast ohne eine Lücke zu hinterlassen. Aber sie wurden doch andererseits so angebracht, dass sie dem Blick eines aufmerksamen Auges nicht entgehen können. Links winkt, von zahlreichem Gefolge umringt, der Erlöser in ruhiger Haltung mit der segnend erhobenen Rechten

die beiden Brüder aus dem Boot herbei, wo sie sich eben noch an ihren Netzen zu schaffen machten; rechts ergeht derselbe Ruf an Jakobus und Johannes, und Petrus und Andreas begleiten schon ihren Herrn [Abb. 168]. Eben hat der Vater Zebedäus das Boot mit einigen letzten Ruderschlägen an das Land geführt, in welchem die Erwählten knieen und den Ruf des Herrn mit betend erhobenen Händen vernehmen. Was lässt sich von diesen Darstellungen sagen? Es sind Schülerarbeiten, für welche der Meister kaum die Zeichnungen entworfen haben kann, und sie sind in dem ganzen Freskogemälde eigentlich nur deshalb von Wert, weil sie Gelegenheit gewähren zu erkennen, wie klug sich Ghirlandajo mit einer seinen Grundsätzen völlig fremden Zumutung abgefunden hat. So blieb er ganz er selbst, als er nun daranging, im Vordergrunde die eine grosse Begebenheit zu schildern, welche Petrus als erstberufenen Jünger Christi verherrlichen sollte.

Zusammenhang mit den Fresken der Brancaccikapelle

Es kann nicht wundernehmen, dass sich der florentiner Meister bei einer Darstellung aus der Petruslegende des Freskencyklus erinnerte, welchen sein Landsmann Masaccio in der Brancaccikapelle der Carminekirche zu Florenz begonnen und unvollendet zurückgelassen hatte. Das grossartigste von allen Fresken dort, das Wunder des Zinsgroschens, hatte sich so tief in sein Gedächtnis eingegraben, dass man behaupten kann, die Typen Christi, des Petrus und des Andreas habe der jüngere Meister im Grundcharakter von dem älteren entlehnt. Ja, er hat sich auch in der feierlich gehaltenen Stimmung, in der ernsten Grösse der Auffassung das beste von seinem Vorbilde in der Brancaccikapelle zu eigen gemacht.

Die Mittelgruppe der Berufung

Nur fünf Idealgestalten überhaupt stellen die Handlung dar, denn im Gedränge der Männer und Frauen rechts und links dürfen wir nur Porträtgestalten erkennen; ja, sogar zwischen Christus und seinen würdigen Begleiter hat sich eine solche eingeschoben; der Graubart dagegen, welcher links die Porträtgruppe anführt, ist die freie Erfindung Ghirlandajos oder vielmehr eines seiner Schüler. Ungefähr in der Mitte des Bildes steht Christus da, hoheitsvoll und doch gewinnend. Die Linke hat er in die Seite gestemmt; zwei Finger der Rechten sind segnend erhoben. Seine Gestalt ist noch etwas gedrungener als bei Masaccio, aber er überragt doch die ganze Menge um ihn her. „Folget mir nach“, tönt es eben von seinen leise geöffneten Lippen und vor dem leuchtenden Blick aus den dunklen Augen, der diese Worte begleitet, sind Petrus und Andreas in demütigem Gehorsam auf die Kniee gesunken. Ein so edles Christusideal wie dieses, in welchem unendliche Milde den tiefen Ernst verklärt, hat kein anderer Künstler in der Sixtina geschaffen, nicht Botticelli, nicht einmal Perugino. Wäre der Kopf nur nicht völlig übermalt [Abb. 169]! Aber wenn wir den Petrus Ghirlandajos mit dem Petrus der Schlüsselübergabe vergleichen, so müssen wir trotzdem bekennen, dass der Umbrer dem Florentiner als Seelenmaler überlegen ist. „Nimm mich hin“, sagt der Petrus Ghirlandajos, die Hände kreuzweise auf die Brust gepresst, aber eine tiefere Erregung äussert sich nicht in seinen ehernen Zügen. Nur aus den ehrlichen Augen des Greises spricht noch das Feuer und die Thatkraft der Jugend [Abb. 170]. Peruginos Petrus dagegen ist lebendiger in der Wendung des Kopfes, den er ein wenig zur Seite erhoben hat, und wie er Christus in die



Abb. 169 KOPF DES CHRISTUS VON GHIRLANDAJO

Augen schaut, da meinen wir, nur mit Mühe vermöge er Thränen seligster Dankbarkeit zurückzudrängen.

Wie bei Perugino, so trägt auch bei Ghirlandajo Petrus das herkömmliche blaue Gewand und den gelben Mantel. Andreas, ein rotwangiger Greis, ist ganz und gar in ein grünes Kleid gehüllt. Er hat die Hände betend emporgehoben und blickt mit andächtigem aber stumpfem Ausdruck gerade aus. Unendlich viel seelenvoller ist dagegen der ehrwürdige Alte, der eben an Christus herantritt, mit der Rechten seinen weiten, roten Mantel emporhaltend.

Die Porträtgestalten in der Berufung

Könnten wir doch einer einzigen von all den schweigenden Porträtgestalten die Sprache wiedergeben, die, in weitem Kreise um die Mittelgruppe geschart, dem Vorgange zuschauen! Was würden wir da alles erfahren über die Entstehung dieses Gemäldes und des ganzen Bilderkreises; wie viele Namen würden wieder lebendig werden, die in der Nacht des Todes längst begraben sind, und die doch einmal so gewichtig und bedeutungsvoll erklangen. Nur das Resultat reiflicher Erwägungen, mühevollster Vorbereitungen und tüchtigster Arbeit hat sich im Fresko des florentiner Meisters wie eine nackte, historische Thatsache erhalten, von deren Vorbedingungen und inneren Entstehungsgründen uns die Geschichte nichts mehr zu sagen weiss.

Natürlich konnte die Teilnahme der Zeitgenossen Ghirlandajos an der Berufung der ersten Jünger nur eine passive und kalte sein. Was lag den tüchtigen Bürgern von Florenz daran, ob die Komposition des Gemäldes einen einheitlichen Charakter trug; was lag ihnen daran, sich hier für Petrus und seine Berufung zu begeistern? Die Aufgabe stellte sich dem Meister vielmehr so, dass es galt, die dreiundzwanzig Gönner und Freunde, welche alle gemalt werden wollten, in der Art unterzubringen, dass jeder Kopf zur Geltung kam und jedermann befriedigt wurde. So sah sich Ghirlandajo auch hier im freien Walten seines Genius gestört. Gab ihm der gebieterische Wille Sixtus IV.

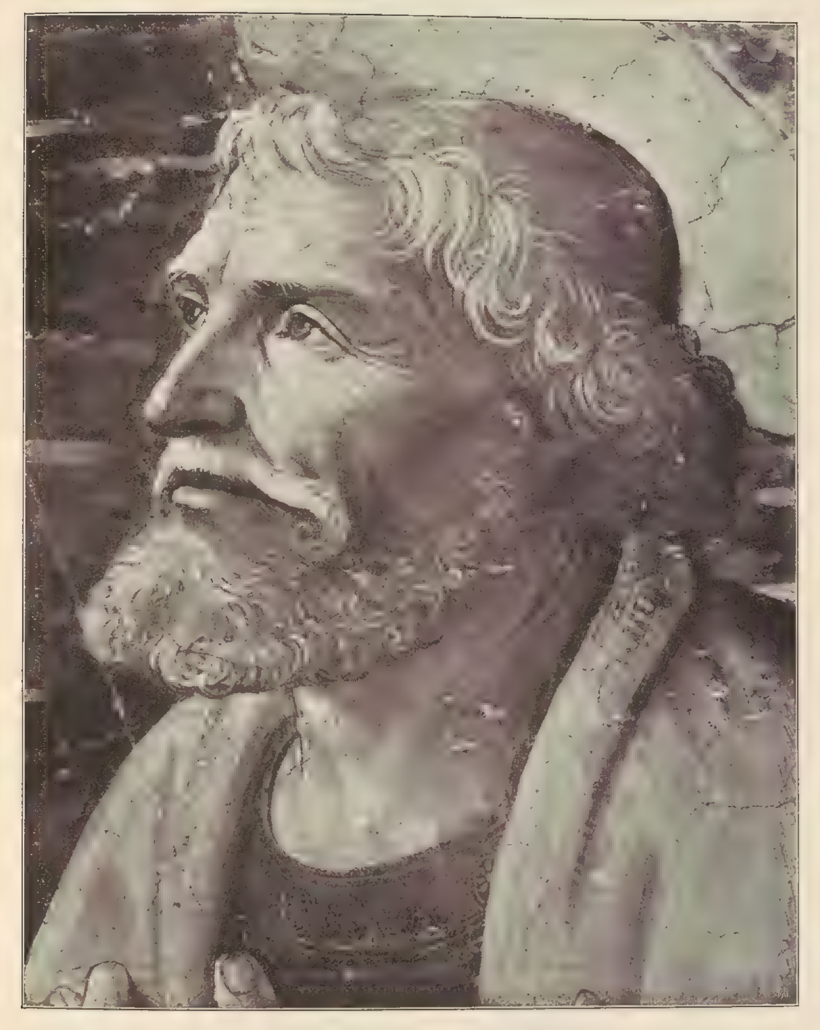


Abb. 170 KOPF DES PETRUS VON GHIRLANDAJO



Abb. 171 FRAUENPORTRÄT VON GHIRLANDAJO

mehr Stoff zu verarbeiten auf, als er auf einer Bildfläche darzustellen gewohnt war, so verlangten auch seine Landsleute, einer nach dem anderen, das eigene Bild in der Kapelle des Papstes angebracht zu sehen.

Ghirlandajos Porträtgestalten sind nun, wie seine Idealbilder, Männer der That und nicht des Gedankens. Er muss die Gruppen links zuerst gemalt haben, denn hier verfügte er noch sehr frei und zwanglos über den Raum. Als er aber die rechte Seite begann, hatten sich die Aufträge so gehäuft, dass er auf jede freiere Gliederung verzichten musste und sich gezwungen sah, Männer, Jünglinge und Knaben mit einer gewissen Feierlichkeit einfach reihenweise nebeneinander aufzustellen, wie er es später so oft in Florenz gethan hat. Links hat sich die Versammlung ganz zwanglos in drei Gruppen gegliedert. Die drei Männer unweit der Mittelgruppe nehmen an der Berufung noch einigen Anteil, und der Graubart vorne ist sogar noch eine Idealgestalt. Die Gruppe schöner Frauen hinter ihnen ist eine besonders anmutige Episode in diesem Fresko Ghirlandajos. Man möchte meinen, sie fühlten sich unbehaglich unter all diesen Männern. Daher sind sie ein wenig zurückgetreten und bilden einen Kreis für sich, völlig unbekümmert um das, was um sie vorgeht. Sehr lebendig erscheint die dritte Gruppe über diesen beiden. Zwei ältere Männer schreiten eben in eifrigem Gespräch einen Gebirgspfad hernieder, drei Jünglinge folgen. Die ersten zwei sind wie die beiden Alten im Gespräch begriffen und schenken der Handlung in der Mitte nicht die geringste Aufmerksamkeit; der letzte, welcher eben eilig hinter einem blühenden Gebüsch hervorkommt, hat den Zeigefinger der Rechten erhoben und deutet mit lachendem Gesicht auf die Wildente in der Luft, welche der raubgierige Falke eben eingeholt hat.

Die Porträtgestalten links

Fehlt den meisten dieser Porträtgestalten hier noch die persönliche Prägung und das lebendige Mienenspiel, welches eine momentane Stimmung erzeugt, so sind sie doch alle prächtige Charakterfiguren, Abbilder äusserer und innerer Gesundheit; steht auch in diesen Gesichtern nicht allzuviel zu lesen, so wird doch

jeder mit seinem Porträt zufrieden gewesen sein, denn in der Individualität des Dargestellten ist die Individualität des Künstlers völlig aufgegangen. Überdies stossen wir auf einzelne Züge von hoher Anmut und bezaubernder Jugendfrische. Die beiden jungen Frauen gleich hinter dem turbangeschmückten Mann im grünen Kleid und gelben Mantel, gehören zu den anmutigsten weiblichen Gestalten, welche Ghirlandajo je geschaffen hat. Man sieht die eine in voller Vorderansicht [Abb. 171], die andere im Profil [Abb. 172], und beide Köpfe sind einander so ähnlich, dass man meint, der Meister habe dasselbe Modell wiederholt; es ist wohl eine schöne Toskanerin aus der grossen, florentiner Kolonie in Rom. Selbst im Chor von S. Maria Novella in Florenz, wo Ghirlandajo die Frau als Porträtgestalt sozusagen in die Kunstgeschichte eingeführt hat, wird man schwerlich Typen von so sinniger Schönheit finden. In die Sixtinische Kapelle war ja noch jahrzehntelang nach ihrer Vollendung den Frauen der Zutritt untersagt, so ist es begreiflich, dass man sich weiblicher Modelle mit einer gewissen Zurückhaltung bediente. Daher wurden von den Zeitgenossen die Frauenköpfe Ghirlandajos auch besonders bemerkt, wie sich an der Hervorhebung derselben durch Antonio Billi noch heute erkennen lässt. Vollends weibliche Porträtdarstellungen werden sich ausser der Frauengruppe Ghirlandajos nur noch sehr wenige in den Wandgemälden nachweisen lassen.

Frauengestalten Ghirlandajos

Während an den Frauen Ghirlandajos die lächelnde Anmut, der Wohllaut der Linien und die zarte Fülle der Form entzückt, spricht aus dem Kopf eines Jünglings oben gerade über ihnen auch eine tiefe, seelische Empfindung. Er trägt auf dem üppigen, blonden Haar einen Kranz aus Rosenranken, in welchen weisse Sternblumen eingeflochten sind [Abb. 173]. Seine Stirne ist nicht hoch, und die regelmässigen Züge sind schön und melancholisch wie ein Kopf des Antinous. In träumerisches Sinnen versunken, blickt er an seinem fröhlicheren Gefährten vorbei, die dunklen Augen weit und gross geöffnet, die schwellenden Lippen geschlossen. Man meint, Botticelli habe hier seinem Rivalen in Ognissanti zu Florenz den Pinsel aus der Hand genommen, so fremdartig mutet uns unter Ghirlandajos kernigen Gestalten dies schwermütige Antlitz an, dem der phantastische Haarschmuck noch einen besonderen Reiz verleiht.

Keine einzige von diesen Gestalten in der ganzen Gruppe links lässt sich benennen, nicht einmal der würdige Alte[1]) zwischen Christus und seinem greisen Gefolgsmann [Abb. 174]. Es ist ein feiner, geistvoller Kopf, den Ghirlandajo hier geschaffen hat, plastisch aufs sorgfältigste modelliert, mit lebhaften Augen, energischem Munde und einer gesunden, bräunlichen Gesichtsfarbe. Spärliche, dunkle Haare sind über die hohe Stirn herabgestrichen, und den Kopf hat er zur Seite von der Mittelgruppe abgewandt. Der milde Ernst des Alters giebt ihm einen eigentümlichen Reiz, aber wer kann den Namenlosen benennen?

Die Porträtgestalten rechts

Wie die Roveregruppe in der Taufe Christi, so trägt auch der Kreis vornehmer Männer und Jünglinge hinter den Aposteln einen durchaus geschlossenen Charakter. Gehören sie auch nicht einer Familie an, so meint man doch, sie seien untereinander durch zahlreiche Beziehungen und Interessen aufs engste

[1]) Vielleicht ist dieser Mann Nerone Diotisalvi, der im Jahre 1482 in der Verbannung in Rom im höchsten Alter starb. Sein Grabdenkmal hat sich in S. Maria sopra Minerva erhalten.



Abb. 172 FRAUENPORTRÄT VON GHIRLANDAJO



Abb. 173 PORTRÄT EINES JÜNGLINGS VON GHIRLANDAJO



Abb. 174 PORTRÄT EINES ALTEN MANNES VON GHIRLANDAJO

verbunden. Hier offenbart sich Ghirlandajo zum erstenmal als der erwählte Porträtmaler des Quattrocento, der es wie kein anderer verstand, das Leben und die Menschen seiner Zeit zu schildern, der in den Kirchen seiner Vaterstadt ganze Patriziergeschlechter verewigt hat und ihnen allen die gesunde Daseinsfreude auf die Stirne schrieb, welche der Renaissance so eigentümlich ist.

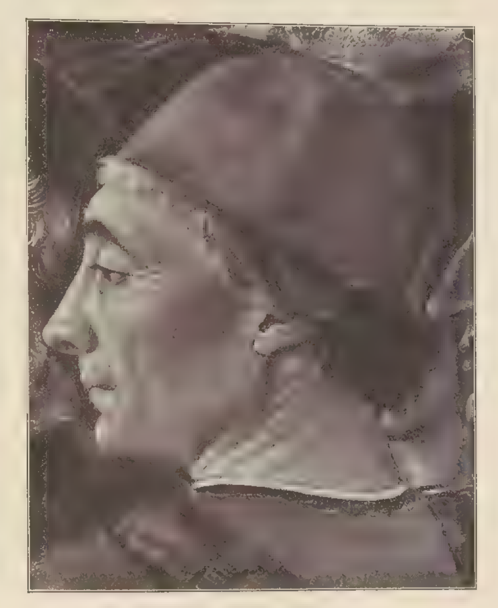


Abb. 175 PORTRÄT EINES VORNEHMEN MANNES VON GHIRLANDAJO

Die Gruppe ist nicht sehr kunstreich angeordnet, aber auf dem engen Raum kommen die Porträts von zwölf Männern und drei Knaben doch aufs beste zur Geltung. Den freien Raum vor der gedrängten Reihe der acht Männer in der Mitte [vgl. Abb. 167] füllen die drei Knaben aus, und hinter ihnen, ein wenig mehr von einander getrennt, erblickt man noch vier andere Porträts. Nur zwei von diesen Männern erscheinen in ganzer Figur; sie müssen die vornehmsten Herren in der Gesellschaft sein. Der völlig ergraute Mann in ehrfurchtgebietender Haltung, der keine Kopfbedeckung trägt, ist, wie man an der violetten Atlasrobe erkennt, ein geistlicher Herr; aber weder Rainaldo Orsini, der Erzbischof von Florenz[1]), noch Francesco Soderini, das Haupt der Gesandtschaft, welcher damals noch nicht dreissig Jahre zählte, können hier dargestellt sein. Der Laie neben ihm, welcher einen scharlachroten Mantel und eine scharlachrote Kappe trägt [Abb. 175] könnte vielleicht Guid' Antonio Vespucci sein, ein berühmter Rechtsgelehrter aus einem berühmten Geschlecht, einer der Abgesandten vom Jahre 1480 und gleich darauf Botschafter der Republik in Rom[2]).

Bildnis des Argyropulos

Es war in Italien im fünfzehnten Jahrhundert allgemeine Sitte, das Gesicht zu rasieren, und im heiligen Kollegium genoss Kardinal Bessarion als Grieche allein das Vorrecht, einen Bart tragen zu dürfen. So wird auch hier der alte Mann mit dem eisgrauen Bart, dessen etwas brutaler, ganz geröteter Kopf gleich

[1]) Vgl. die Medaille dieses sehr verweltlichten Prälaten, der sein Leben in Rom verbrachte, bei Friedländer, Italienische Schaumünzen im Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlg. II Tav. XXVIII n. 7.
[2]) Vgl. Jakob von Volterra, Diarium bei Muratori XXIII p. 120; Ad XXX eiusdem mensis (Januarii 1481), qui die Martis accidit, ingressus est Urbem Guidantonius Vesputius Florentinorum Orator, unus ex duodecim, qui superioribus mensibus ad Pontificem venerant.

hinter dem Prälaten hervorschaut, ein Ausländer sein [vgl. oben Abb. 25]. Es ist in der That Johannes Argyropulos, der berühmte Ausleger des Aristoteles, welcher schon unter dem alten Cosimo de' Medici von Byzanz nach Florenz übergesiedelt und dann von Sixtus IV. nach Rom berufen worden war. Fünfzehn Jahre lang hatte der gelehrte Grieche in Florenz gewirkt und hier von Lorenzo de' Medici im Jahre 1466 das Bürgerrecht erhalten. So mochte er Gewicht darauf legen, von Ghirlandajo porträtiert zu werden, hatte doch Argyropulos als Diener und Freund der Medici die glücklichsten und glänzendsten Jahre seines Lebens in Florenz zugebracht. Paolo Giovio, welcher uns in seinen Elogien gelehrter Männer auch ein Bildnis des griechischen Philosophen giebt, das dem in der Sixtina in allen Zügen bis auf die eigenartige Kopfbedeckung gleicht, schildert den Interpreten des Aristoteles als einen grossen Liebhaber guter Speisen und Getränke und behauptet, dass er siebzig Jahre alt — wahrscheinlich im Jahre 1486 — infolge zu reichlichen Genusses von Melonen gestorben sei[1]). Somit war Argyropulos etwa vierundsechzig Jahre alt, als ihn Ghirlandajo malte, der in dem ausdrucksvollen, aber wenig sympathischen Kopf auch den materiellen Zug im Charakter des Griechen vortrefflich zum Ausdruck gebracht hat.



Abb. 176 PORTRÄT DES GIOVANNI TORNABUONI VON GHIRLANDAJO

Bildnis des Giovanni Tornabuoni

Ein Charakterbild wie das des Argyropulos ist der Porträtkopf des Florentiners links neben ihm. Wir können auch diesen Mann, der sich durch seine kurzgeschnittenen Haare vor den Landsleuten auszeichnet, mit Namen nennen [Abb. 176]. Es ist Giovanni Tornabuoni, der Schatzmeister Sixtus IV., der vornehme Patrizier aus der Arnostadt, welcher das Bankhaus der Medici in Rom vertrat, wo er einen grossen Teil des Jahres verbrachte, obwohl er auch in Florenz einen Palast besass. Giovanni Tornabuoni war ein alter Gönner

[1]) Pauli Jovii Elogia, Basil. 1577, p. 50. Das grosse Ansehen, welches Argyropulos in Rom genoss, bezeugt Sigismondo de' Conti I p. 206. Dafür dass Argyropulos in der Sixtina porträtiert war, besitzen wir endlich auch das unten zu erwähnende Zeugnis Pauls III.


Abb. 177 PORTRÄT DES LORENZO TORNABUONI (?) VON GHIRLANDAJO

Ghirlandajos, für den der Meister erst vor wenig Jahren die Fresken in der Minerva vollendet hatte, in dessen Auftrag er bald darauf das monumentalste aller seiner Werke ausführen sollte, den Freskencyklus in S. Maria Novella zu Florenz. Hier hat sich ebenfalls das Porträt des würdigen Mannes erhalten, dem als Stifter der Kapelle der Ehrenplatz an der Altarwand eingeräumt ist, wo er mit betend erhobenen Händen kniet, in einen prächtigen, faltenreichen, roten Mantel gehüllt. Ein drittes Porträt des alten Tornabuoni endlich aus dem Ende der siebziger Jahre findet sich auf der Grabplatte, welche Verrocchio für Francesca di Luca Pitti, die Gemahlin Tornabuonis ausgeführt hat[1]).

Vor dem Vater Giovanni, so wird man annehmen dürfen, hat sich sein Erstgeborener Lorenzo aufgestellt [Abb. 177], ein feiner, freundlicher Knabe von etwa elf Jahren, den Ghirlandajo noch einmal zehn Jahre später in S. Maria Novella porträtierte, und dessen Verbindung mit der schönen Giovanna degli Albizzi Botticelli in den Fresken der Villa Lemmi verherrlicht hat. Das traurige Geschick der beiden ist bekannt. Giovanna starb im ersten Wochenbett, und Lorenzo fiel, noch nicht dreissig Jahre alt, am 21. August des Jahres 1497 unter dem Henkerbeil, nachdem der verzweifelte Versuch gescheitert war, die Medici nach Florenz zurückzuführen.

Selbstporträt Ghirlandajos

Ausser den Bildnissen des Argyropulos und des Giovanni Tornabuoni lässt sich von allen Porträts dieser Gruppe nicht ein einziges mehr bestimmen. Nicht einmal Ghirlandajo selbst tritt hier auf, dessen Züge uns doch sonst in allen seinen Freskencyklen, im Dom von S. Gimignano, in S. Trinità und in S. Maria Novella [Abb. 178] zu Florenz begegnen. Aber der Meister hatte ja mit der Be-

[1]) Eine Medaille des Giovanni Tornabuoni bewahrt die Münzsammlung des Bargello. Vgl. Supino, Il Medagliere Mediceo p. 53 n. 113. Abgebildet von Friedländer im Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlg. II Tav. XXVI n. 10.

rufung der ersten Jünger seine Thätigkeit in der Sixtina erst begonnen, und es war im allgemeinen Sitte bei den Künstlern, das Selbstbildnis gleichsam als Signatur auf dem letzten Bilde anzubringen. So wird das Porträt Ghirlandajos mit dem Fresko an der Eingangswand zu Grunde gegangen sein, welches schon zu Vasaris Zeiten nach dem Einsturz des Architraves zum grössten Teil zerstört war.

Gehilfen Ghirlandajos

Sehr viel weniger als Perugino, weniger auch als Signorelli hat sich Ghirlandajo in seiner Arbeit von Schülern helfen lassen, und Vasari führt überhaupt keinen Gehilfen an, der ihm in der Sixtina zur Hand gegangen wäre. Aber natürlich ist auch der florentiner Meister nicht ganz allein an das grosse Werk herangetreten, und sein Bruder David, der ihm überall hin folgte, mit dem er wenige Jahre früher auch in der Bibliothek Sixtus IV. gearbeitet hatte, wird ihn jetzt zum zweitenmale nach Rom begleitet haben. Thatsächlich hat ein Schüler die beiden Scenen im Mittelgrunde gemalt, und zwar erkennen wir dieselbe Hand, welcher Ghirlandajo den ganzen Zug der heiligen drei Könige im Altarbild der Sassettikapelle auszuführen überlassen hat. Dagegen lassen sich im Vordergrunde überhaupt nur zwei Gestalten nachweisen, welche Ghirlandajo nicht eigenhändig gemalt hätte. Es sind die beiden äussersten Figuren der Mittelgruppe, rechts der Apostel Andreas, links der graubärtige Alte im violetten Mantel, kümmerliche Gestalten mit schräg abfallenden Schultern, die nichts von der herrlichen Kraft und Würde der Männertypen Ghirlandajos aufzuweisen haben. Auch der andächtige Ausdruck dieser beiden Alten ist stumpf und monoton, wenn man sie z. B. mit den tiefbeseelten Köpfen des Petrus oder des würdigen Gefolgsmannes Christi vergleicht, und als ebenso dürftig und unbelebt giebt sich bei beiden Männern endlich der Faltenwurf zu erkennen. Die übrigen Idealgestalten dagegen und sämtliche Porträts hat Ghirlandajo mit eigener Hand gemalt. Dieser niemals ermüdende Fleiss, welcher sich gleichmässig auf jeden einzelnen seiner Köpfe erstreckt, zeichnet ihn vor allem vor dem genialer veranlagten Perugino aus.

Während sich in Florenz die grossen Gemäldecyklen Ghirlandajos besser erhalten haben als die meisten übrigen Fresken des Quattrocento, ist ihm in der Sixtina das Geschick weniger günstig gewesen als seinen Genossen. Ging sein letztes Fresko ganz zu Grunde, so ist das erste fast völlig übermalt worden. Von derselben Hand und um dieselbe Zeit wurden alle Köpfe fast ausnahmslos mit einer blauroten Ölfarbe überzogen, welche, wenn nicht zu dick aufgetragen, durchsichtig ist und dazu dienen sollte, die alten Farben am Abfallen zu verhindern und einzelne erloschene Schattierungen wieder kräftig hervortreten zu lassen. So haben sich thatsächlich im Fresko Ghirlandajos nur folgende Köpfe intakt erhalten: Der Porträtkopf eines jüngeren Mannes mit schlichtem, blondem Haar ganz rechts in der Ecke; der Kopf eines Jünglings in derselben Gruppe rechts und zwar der vierte von links, schräg über dem sogenannten Lorenzo Tornabuoni; der alte, bartlose Mann zwischen Christus und dem Graubart und endlich die drei Jünglingsköpfe ganz oben links in der Ecke, welche der Pinsel des Restaurators nicht mehr erreichen konnte. Die Restauration ist eine diskrete zu nennen, aber es ist ihr doch fast immer die edle, lebendige Zeichnung Ghirlandajos zum Opfer gefallen, und die feinen,

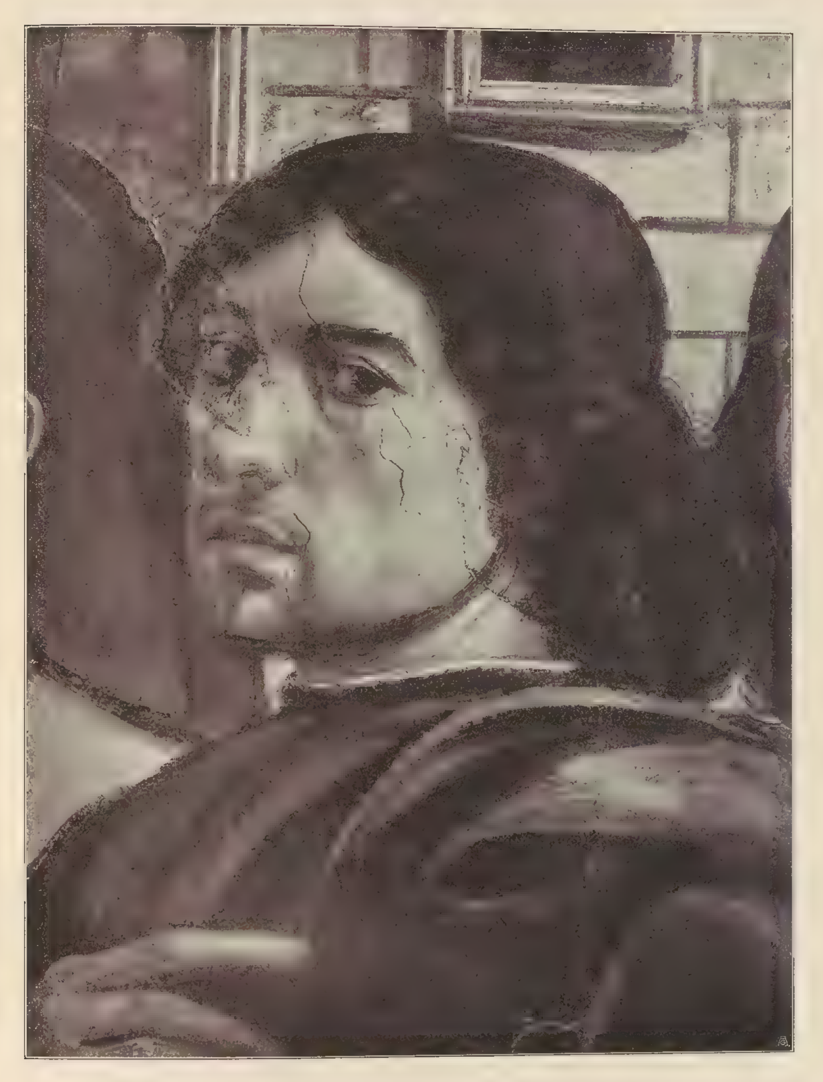


Abb. 178 SELBSTPORTRÄT GHIRLANDAJOS IN S. MARIA NOVELLA ZU FLORENZ

sicheren Umrisslinien des Meisters und seine zarten Schattierungen liegen wie unter einem trüben Schleier verborgen[1]).

Der Papst war, wie uns Vasari erzählt, von den Leistungen Ghirlandajos aufs höchste befriedigt; mit Ehren und Geschenken überhäuft, kehrte der Meister nach Florenz zurück, wo er sich schon im Oktober des Jahres 1482 verpflichtete, eine Wand im Palazzo Vecchio auszumalen[2]) und wo er in demselben Jahre Costanza di Bartolomeo Nucci heimgeführt hat[3]). Unter den Malern der Sixtinischen Kapelle gebührt ihm ein Ehrenplatz — hat er doch auch in der Reihe der Päpste die monumentalsten Einzelfiguren gemalt — aber da die Auferstehung Christi an der Eingangswand zu Grunde gegangen ist, können wir seine ganze Bedeutung als Hofmaler Sixtus IV. heute nicht mehr ermessen.

[1]) Besonders stark wurde der Christus übermalt, nicht nur der Kopf, sondern auch das ganze blassrote Obergewand und die erhobene Rechte. Ganz übermalt wurde auch der Kopf des Andreas und der des Alten im violetten Mantel. Auf die Köpfe des Petrus und des Begleiters Christi wurden nur blassrote Lichter aufgesetzt. Auch die Porträtgruppe links ist sehr geschädigt worden. Vor allem haben die drei Frauenköpfe gelitten und die beiden Männer, welche in eifriger Rede den Felsenpfad herabkommen. Rechts wurden die beiden Köpfe links neben dem unversehrten Jünglingskopf völlig übermalt, allerdings immer so, dass der Kunstcharakter Ghirlandajos nicht ganz verloren ging. Sehr stark hat dann auch das Porträt des Argyropulos gelitten und das des älteren Mannes etwas hinter ihm in schwarzer Kappe und schwarzem Kleid. Übermalt wurde auch ein Teil der Mäntel z. B. der blaue Mantel der weiblichen Gestalt links, die man vom Rücken sieht, und ausserdem wurde der ganze untere Teil des Fresko durch Abstossungen beschädigt. Die Technik Ghirlandajos zeichnet sich vor der seiner Mitarbeiter in der Sixtina dadurch aus, dass er überhaupt kein Gold anwendet, nicht einmal für die Heiligenscheine. Er straft also Vasaris Erzählung Lügen, dass nach dem Erfolg Rossellis auch die übrigen Meister noch auf ihren Fresken Goldfarbe anbringen mussten.

[2]) Gaye, Carteggio I p. 578.

[3]) Vasari ed. Milanesi III p. 279. Vgl. auch Cavalcaselle e Crowe, Storia della pittura in Italia VII p. 251.



RELIEF VOM PALAZZO FERRONI IN FLORENZ



ORNAMENTALES MOTIV VON EINEM ROBBIA-RELIEF IM CONSERVATORIO DELLA QUIETE BEI FLORENZ

Tafel XXXI

KAPITEL II • DIE BERGPREDIGT CHRISTI

Alle Fresken Peruginos und seiner Schule an der Altarwand der Sixtina gingen zu Grunde, und von den beiden Historien, welche Ghirlandajo und Signorelli gemalt haben, wurde je eine zerstört. Nur die Arbeiten Cosimo Rossellis und Sandro Botticellis haben sich, von wenigen restaurierten Papstporträts etwa abgesehen, vollständig erhalten. Sandro di Mariano Filipepi hat drei Fresken an den Langwänden gemalt; aus der Werkstätte des Cosimo di Lorenzo stammen sogar vier.

Vasaris Angaben über Cosimo Rosselli

Es muss uns in der That unbegreiflich erscheinen, dass Papst Sixtus Männer wie Ghirlandajo und Botticelli in schwindelnder Höhe die Papstporträts malen liess, während darunter ein Cosimo Rosselli die viel wichtigeren Historien malte. Aber gegen die Thatsache, dass Ghirlandajo acht, Rosselli aber nur zwei, höchstens drei Päpste ausgeführt hat, dass Ghirlandajo nur zwei, Rosselli aber vier der grossen Wandgemälde in Arbeit erhielt, ist nichts einzuwenden. Vasaris Erzählung von der erfolgreichen List Rossellis, durch Goldauftrag die Schwächen seiner Arbeit zu verdecken, bringt denn auch das gekränkte Selbstgefühl der florentiner Malerschaft aufs treffendste zum Ausdruck. Ja, es ist nicht unwahrscheinlich, dass Rosselli den Erfolg über seine Mitarbeiter schon in den goldüberladenen Papstporträts erzielte, und dass man ihn schon unten bei den Historien beschäftigte, während die anderen noch oben arbeiten mussten. Handelt doch auch Vasari, dem übrigens die Schwächen Rossellis nicht verborgen geblieben sind, über ihn und seinen Schüler, Pier di Cosimo, ausführlicher als über die Arbeiten aller übrigen Meister in der Sixtinischen Kapelle[1]). Er weiss

[1]) Ed. Le Monnier V p. 30 ff. Milanesi III p. 187 ff: Chiamato poi con gli altri pittori all' opera che fece Sisto IV. pontefice nella cappella del palazzo, in compagnia di Sandro Botticello, di Domenico Ghirlandaio, dell' Abate di San Clemente, di Luca da Cortona, e di Piero Perugino; vi dipinse di sua mano tre storie, nelle quali fece la sommersione di Faraone nel mar rosso la predica di Cristo ai popoli lungo il mare di Tiberiade, e l'ultima cena degli Apostoli col Salvatore: nella quale fece una tavola a otto facce tirate in prospettiva, e sopra quella, in otto facce simili, il palco che gira in otto angoli; dove molto bene scortando, mostrò d'intendere quanto gli altri quest' arte. Dicesi che il papa aveva ordinato un premio, il quale si aveva a dare a chi meglio in quelle pitture avesse, a giudizio d'esso pontefice, operato. Finite dunque le storie, andò Sua Santità a vederle, quando ciascuno de' pittori si era ingegnato di far sì, che meritasse il detto premio e l'onore. Aveva Cosimo, sentendosi debole d'invenzione e di disegno, cercato di occultare il suo defetto con far coperta all' opera di finissimi azzurri oltramarini e

allerdings nur drei Historien Rossellis anzugeben: den Untergang Pharaos, die Bergpredigt Christi und das letzte Abendmahl, und er vergisst die Gesetzgebung auf Sinai. Aber er rühmt aufs höchste die Perspektive des Saales, in welchem das Abendmahl vor sich geht, und er beschreibt umständlich die vielerwähnte Geschichte von dem schlechten Geschmack des Papstes, den er übrigens mit den Worten entschuldigt, dass er an allem, was die Kunst hervorbrachte, die grösste Freude hatte, wenn er auch kein guter Kenner war. Weiter spendet er dann den Zeichnungen Rossellis das höchste Lob und nennt sich selbst den Besitzer der Studie zur Bergpredigt. Endlich spricht er wiederholt von der Mitarbeit des jungen Piero in der Sixtina und seinem erfolgreichen Aufenthalt in Rom. „Er half ihm in der Kapelle Sixtus IV. arbeiten", so lesen wir, „und ausser anderen Dingen malte er dort eine Landschaft in der Bergpredigt Christi, die man für das beste auf dem ganzen Fresko hält." Und als er dann später im Leben Pieros noch einmal auf dessen Aufenthalt in Rom zurückkommt und die früher gegebenen Angaben bekräftigt, fügt er hinzu, dass der jugendliche Schüler Rossellis in Rom auch viele Porträts ausgeführt habe, vor allem diejenigen des Virginio Orsini und des Roberto Malatesta, welche er in diesen Historien angebracht habe[1]).

Beginn der Arbeiten Cosimo Rossellis in der Sixtina

Etwa gleichzeitig mit seinen Landsleuten, wie auch Vasaris Bericht erkennen lässt, wird Cosimo Rosselli seine Werkstätte nach Rom verlegt haben. Es muss am Anfang des Jahres 1481 gewesen sein, denn im Jahre 1480 malte Pier di Cosimo noch sein Altarbild in S. Francesco in Fiesole, und andererseits hatte auch Cosimo Rosselli im Oktober 1481 eine Historie wenigstens schon vollendet. Man fragt sich vergebens, auf welche Weise er den Ruf nach

d'altri vivaci colori, e con molto oro illuminata la storia, onde nè albero nè erba, nè panno, nè nuvolo vi era che lumeggiato non fusse; facendosi a credere che il papa, come poco di quell' arte intendente, dovesse perciò dare a lui il premio della vittoria. Venuto il giorno che si dovevano l'opere di tutti scoprire, fu veduta anco la sua, e con molte risa e motti da tutti gli altri artefici schernita e befatta, uccellandolo tutti in cambio d'avergli compassione. Ma gli scherniti finalmente furono essi; perciocchè que' colori, siccome si era Cosimo imaginato, a un tratto cosi abbagliarono gli occhi del papa, che non molto s'intendeva di simili cose, ancorachè se ne dilettasse assai, chè giudicò Cosimo avere molto meglio che tutti gli altri operato. E così fattogli dare il premio, comandò agli altri che tutti coprissero le loro pitture dei migliori azzurri che si trovassero e le toccassino d'oro, acciocchè fussero simili a quelle di Cosimo nel colorito e nell' essere ricche. Laonde i poveri pittori, disperati d'avere a soddisfare alla poca intelligenza del Padre Santo, si diedero a guastare quanto avevano fatto di buono. Onde Cosimo si rise di coloro che poco innanzi si erano riso del fatto suo. Dopo, tornandosene a Firenze con qualche soldo, attese, vivendo assai agiatamente, a lavorare al solito; avendo in sua compagnia quel Piero, che fù sempre chiamato Piero di Cosimo, suo discepolo; il quale gli aiutò lavorare a Roma nella cappella di Sisto, e vi fece oltre all' altre cose un paese, dove è dipinta la predica di Cristo; che è tenuta la miglior cosa che vi sia. Mit etwas kürzeren Worten giebt Vasari die Geschichte, dass Rosselli den Preis erhielt, auch schon in der Ausgabe von 1550. Er hat sie dann in der Ausgabe von 1568 nur noch etwas weiter ausgeführt.

[1]) Ed. Le Monier VII p. 113. Milanesi IV p. 132: Per questo lo menò egli seco a Roma, quando vi fu chiamato da papa Sisto per far le storie della cappella, in una delle quali Piero fece un paese bellissimo, come si disse nella vita di Cosimo. E perchè egli ritraeva di naturale molto eccellentemente fece in Roma dimolti ritratti di persone segnalate, e particularmente quello di Verginio Orsino e di Ruberto Sanseverino; i quali misse in quelle istorie. In der ersten Ausgabe von 1550 (II p. 587) fehlt noch der Zusatz, der sich auf die Porträts bezieht.

Rom erlangt hat, denn obwohl er acht und zehn Jahre älter war als Botticelli und Ghirlandajo, hatte er doch nichts geleistet, was ihn mit diesen beiden auf eine Stufe gestellt hätte. Seine früheren Tafelbilder, wie die Anna Selbdritt im Berliner Museum vom Jahre 1471, wie die h. Barbara in der florentiner Akademie, wie seine Fresken in S. Martino in Lucca und im Hof der Annunziata in Florenz verraten überall eine ermüdende Monotonie des Ausdrucks, ein starres Festhalten an überlieferten Formen und Gedanken und die Unfähigkeit, grössere Kompositionen übersichtlich und klar zu gestalten. Wer war der vornehme Gönner, welcher dem Meister Cosimo auf solche Leistungen hin die Ehre der Berufung nach Rom verschafft hat? Wir haben heute keine Anhaltspunkte mehr, dies Rätsel zu lösen, doch verdient es immerhin Beachtung, dass Cosimo Rosselli schon im Jahre 1466 als Freskomaler nach Pisa berufen worden war[1]).

Auf die Frage dagegen, wo Cosimo Rosselli seine Thätigkeit in der Sixtinischen Kapelle begonnen hat, lässt sich eine ziemlich bestimmte Antwort geben. Über der Bergpredigt Christi hatte er eben den Papst Callistus vollendet, da brauchte er sein Gerüst nur einige Meter herabzulassen, um in der Arbeit fortzufahren. Überdies hat der Durchzug durchs Rote Meer gegenüber sicherlich zu den Gemälden gehört, welche im Oktober 1481 noch nicht vollendet waren. So mögen wir getrost den Meister sein Werk an der Epistelseite neben Ghirlandajo mit der Bergpredigt beginnen lassen, für welche Vasari die Zeichnung besessen hat, die er unter seinen vielen Zeichnungen von der Hand Rossellis als besonderes Kunstwerk rühmt[2]).

Endlich ist die Bergpredigt von den kümmerlichen Leistungen Rossellis in der Sixtinischen Kapelle die armseligste. Ist er auch nicht sehr entwicklungsfähig gewesen, so hat er doch schon im Abendmahl und in der Gesetzgebung auf Sinai viel richtiger komponieren gelernt und hier vor allem durch bessere Farben und reicheren Goldauftrag seiner schwächlichen Arbeit den trügerischen Reiz verliehen, welcher den Papst bestach. In der Bergpredigt zeigt er sich der grossen Aufgabe, die seiner Vergangenheit so wenig entsprach, und für welche er auch nirgends ein direktes Vorbild fand, ganz und gar nicht gewachsen, und wenn man trotzdem diesem Bilde heute einige Beachtung schenken muss, so verdankt er es seinem Schüler Pier di Cosimo und den merkwürdigen Porträtgestalten, welche sich gerade hier noch heute nachweisen lassen.

Pier di Cosimo

Trotz seiner grossen Jugend, und trotzdem er noch im Jahre 1480 ohne festen Lohn in der Werkstätte seines Meisters arbeitete, ist Piero in der

[1]) Arch. stor. dell' arte VI (1893) p. 421 (J. B. Supino, I pittori e gli scultori del Rinascimento nella primaziale di Pisa).

[2]) Ed. Milanesi III p. 190: Disegnò Cosimo benissimo come si può vedere nel nostro Libro, non pure nella carta dove è disegnata la storia della predicazione sopradetta che fece nella cappella di Sisto, ma ancora in molte altre fatte di stile e di chiaroscuro. Cavalcaselle und Crowe (Storia della pittura in Italia VIII p. 152 ff.) fangen ihre Beschreibung der Fresken Rossellis gerade mit dem letzten Bilde an, mit der Gesetzgebung auf Sinai. Auch Schmarsow (Melozzo da Forli p. 222) beschreibt die Bergpredigt nach der Gesetzgebung. Knapp dagegen (Pier di Cosimo p. 18) beginnt die Schilderung richtig mit der Bergpredigt, ohne allerdings den Entwicklungsgang Rossellis in seinen Fresken weiter zu verfolgen.

Sixtina dem unbegabten Rosselli mehr und mehr die Kraft geworden, welche ihn aufrecht erhielt[1]). Bemerkt doch auch Vasari ausdrücklich, dass Rosselli diesen Schüler wegen seiner besonderen Tüchtigkeit mit sich nach Rom nahm, dass er sich der Überlegenheit Pieros mehr und mehr bewusst wurde und ihm häufig die allerwichtigsten Dinge anvertraute. Was Pinturicchio dem Perugino, was Bartolomeo della Gatta dem Signorelli gewesen ist, war Pier di Cosimo dem Cosimo Rosselli und noch viel mehr. Er muss sich unendlich früh und schnell entwickelt haben, wenn er achtzehnjährig, im Jahre 1480, schon das Altarbild in S. Francesco in Fiesole malen konnte, wie seine eigene Unterschrift bezeugt[2]). Er tritt auch in der Sixtina schon im ersten Bilde seines Meisters als fertiger Künstler auf, welcher von einem Cosimo Rosselli nichts mehr lernen konnte. Hier in der Bergpredigt hat er die Landschaft gemalt, welche Vasari mit vollem Recht als das schönste an dem ganzen Bilde preist. Es ist in der That das merkwürdigste Landschaftsbild in der Sixtina, und es würde heute noch viel unmittelbarer auf uns wirken, wenn es nicht so sehr zerstört wäre.

Die Landschaft in der Bergpredigt

Rings von grünen Matten umkränzt, hebt sich aus welligem Terrain ziemlich schroff ansteigend ein Felsen empor; grüne Bäume und blühende Sträuche wachsen überall an den Wegen und in den Schluchten, und oben auf der Höhe ragt der schlanke, gotische Campanile eines Kirchleins empor, das rings von hochragenden Cypressen fast verdeckt wird; links unten im Thal, das sich in weite Ferne ausdehnt, fliesst ein ruhiges Gewässer, an dessen Ufer sich, von Bergen eingeschlossen, eine stolze Stadt erhebt. Es ist dem Namen nach Jerusalem, thatsächlich aber eine wohlbefestigte, italienische Stadt mit Festungstürmen, Vorwerken und stattlichen Kirchen; den Tempel Jerusalems, einen grossartigen Rundbau in der Art des Pantheon, unterscheidet man deutlich in der Mitte, und vor ihm erhebt sich ein glänzender Porticus. Rechts von dem Felsgebilde in der Mitte blickt man in einen düsteren Thalkessel, durch welchen von Berg zu Berg schmale Wege sich schlängeln, wo sich hier und dort ein einsames Haus, ein Kirchlein oder eine Festung erhebt. Der Himmel muss einmal heiter und blau gewesen sein; jetzt ist er trübe, aber gerade die Lichteffekte geben diesem Landschaftsbilde noch heute einen eigenartigen Reiz. Wer von den Malern des Quattrocento hat denn vor Pier di Cosimo überhaupt entdeckt, dass auf der Erde die Sonne scheint? Wer hat es vor ihm gesehen, dass ihre erwärmenden und belebenden Strahlen das Grün der Bäume und Felder vergolden, dass die Menschen bald im Licht und bald im Schatten wandeln, und dass der Morgen andere Stimmungen hat als der Mittag und

[1]) Herr Professor Heinrich Brockhaus hatte die Güte, das Geburtsjahr Pieros in der Katasterdeklaration des Vaters (Quartiere S. Giovanni, Gonfalone Leon d'oro) noch einmal für mich festzustellen.

1470 heisst es, nachdem die Eltern genannt sind, Lorenzo sopradetto (d. i. Lorenzo di Piero d'Antonio succhiellinaio) d'età d'annj 44, Mª Alexandra sua donna, d'età d'annj 26: Piero loro figliuolo d'età d'annj 8.

Und 1480 heisst es Piero mio figluolo d'annj 18, und, nachdem die jüngeren Kinder angegeben sind: Piero mio figluolo ista al dipintore e non a salario riparasj in botega di Chosimo a santa Maria in chanpo. Die Orthographie des Originales ist in der Abschrift beibehalten.

[2]) Vgl. Fritz Knapp: Piero di Cosimo, Halle 1899, p. 13.

der Abend[1])? Piero hat dies Geheimnis thatsächlich zuerst von seinen Landsleuten gefunden und verwertet, und er hat schon in dem ersten Landschaftsbilde, das er vielleicht je gemalt, das unerhörte gewagt, einen Sonnenuntergang zu schildern. Links wird der feurige Sonnenball gleich ganz und gar hinter den Bergeshöhen versinken; eben vergoldet er noch im Untergehen die grasreichen Abhänge des Felsens in der Mitte, die Wolken dahinter und die laubreiche Krone des schlanken Baumes, welcher Jerusalem beschattet, dessen Türme und Zinnen auch im Abendlicht erglänzen. Die Vögel suchen, einander haschend, ihre Nester auf, oder sie haben sich schon, wie auf dem kahlen Bäumchen links auf der Felsenhöhe, zu gemeinsamer Nachtruhe versammelt; ein kleiner Windgott mit flatternden Locken, für welchen wir noch heute antike Vorbilder nachweisen können, bläst die Abendwolken vor sich her, und über das schweigende Thal darunter senken sich langsam die Schatten der Nacht. Es ist allerdings nur ein erster, schüchterner Versuch der Kunst, dem Sonnenuntergang die feierliche Pracht seiner Farbenstimmungen zu entlocken, und später, wie z. B. in der Empfängnis Mariae in den Uffizien, hat Piero selbst ganz andere Lichtwirkungen erzielt; aber Vasaris hohes Lob beweist doch, dass schon die Zeitgenossen die feinfühlige Naturschilderung von Cosimo Rossellis Schüler zu würdigen verstanden haben.

Die Komposition der Bergpredigt

In diese stimmungsvollste aller Landschaften in der Sixtinischen Kapelle hat nun Cosimo Rosselli die unübersichtlichste aller Historien hineinkomponiert und in epischer Breite die Bergpredigt Christi, sowie das, was voranging und nachfolgte, erzählt. Keine Spur von irgend welcher Übersichtlichkeit der Komposition, kein Gedanke an eine Einheitlichkeit der Stimmung. Es kann überhaupt nur mit Mühe gelingen, aus dem Menschengewirre die einzelnen Gruppen zu scheiden und wieder unter sich zu einem Ganzen zu verbinden.

Der Beginn des fünften und achten Kapitels des Matthäus sind stofflich der Bergpredigt zu Grunde gelegt. „Da er aber das Volk sahe, ging er auf einen Berg und setzte sich, und seine Jünger traten zu ihm. Und er that seinen Mund auf, lehrte sie und sprach......“[2]).

„Da er aber vom Berge herabging, folgte ihm viel Volk nach. Und siehe, ein Aussätziger kam und betete ihn an und sprach: Herr, so du willst, kannst du mich wohl reinigen. Und Jesus streckte seine Hand aus, rührte ihn an und sprach: Ich will es thun, sei gereinigt. Und alsobald ward er von seinem Aussatz rein“[3]).

Schon oben auf dem Felsenweg, welcher vom Kirchlein ins Thal herniederführt, sieht man Jesum mit betend erhobenen Händen dahin wandeln, von einem einzigen Jünger begleitet. Dann erscheint er wieder am Fuss des Berges von allen seinen Jüngern umringt, mit denen er in eifrigem Gespräch begriffen ist. Endlich steht er allein im Vordergrunde lehrend auf einer Anhöhe, und rechts daneben vollführt er das Wunder an dem knieenden Aussätzigen.

[1]) Eine goldene Sonne am Himmel sieht man schon in einem der Predellenbildchen der Anbetung der Könige des Gentile da Fabriano in der Akademie zu Florenz. Auch Pinturicchio hat in der Disputation der h. Katharina im Appartamento Borgia am Horizont eine Sonne in Stucco angebracht, von deren Lichteffekten man aber nicht das geringste verspürt.

[2]) Kap. V, v. 1 u. 2. [3]) Kap. VIII, v. 1—3.

Ein wesentlicher Unterschied in der künstlerischen Qualität zwischen den Figuren des Vordergrundes und des Hintergrundes lässt sich hier überhaupt nicht feststellen; so ärmlich sind die Leistungen des Cosimo Rosselli schon an und für sich, so sehr hat überdies die ganze Malerei gelitten. Ja, die allerdings stark übermalte Gruppe des Christus, welcher eben mit seinen Jüngern am Fusse des Berges erscheint, verrät mehr Freiheit und Lebendigkeit in den Bewegungen als beide Kompositionen im Vordergrunde, und wahrscheinlich hat Pier di Cosimo, als er die Landschaft malte, auch diese kleinen Figuren ausgeführt. Etwas rechts von der Mitte teilen sich vorne die Scenen. Weiter nach links steht Christus auf einer Anhöhe, den Körper gleichmässig auf beide Füsse gestützt, unbeweglich da, und hat die Hände lehrend erhoben. In leblosen Falten hängt der verblasste Mantel um das rote Gewand, als wäre er mit vieler Mühe um eine Modellpuppe gelegt. Der Ausdruck des Kopfes, welcher von zierlich gelegten Locken umrahmt wird, ist starr und mürrisch, der kleine Mund festgeschlossen, obwohl er redend geöffnet sein müsste. Das Christusideal Ghirlandajos ist kraftvoll, männlich und ernst; das des Perugino charakterisiert freundliche, ruhige Würde; Botticelli beseelt das Erlöserantlitz durch einen Schatten von Melancholie; nur Rossellis Unvermögen legt einen Zug von finsterer Härte in die geheiligten Züge. Rechts hinter dem lehrenden Meister kauern seine Jünger in grosser Enge auf einen winzigen Raum zusammengedrängt; sie sitzen da mit verrenkten Gliedmassen und stumpfen, trübsinnigen Gesichtern, und sind durch das Abfallen der Farben und durch Übermalung fast völlig unkenntlich geworden. Besser erhalten, weil tüchtiger gemalt, sind die Frauen, welche um den Hügel geschart sind, wo die Jünger den


Abb. 181 ZWEI PORTRÄTGESTALTEN VON COSIMO ROSSELLI

Platz freigelassen haben. Rosselli hat sich für diese andächtigen Zuhörerinnen an der Predigt des h. Stephanus in der Kapelle Nikolaus V. inspiriert, aber gerade der Vergleich mit diesem Fresko lehrt, wie unendlich Fra Giovanni da Fiesole seinem Nachahmer überlegen war. In der Nikolauskapelle verbindet ein geheimnisvoll geistiges Band den Prediger mit seiner Gemeinde; Sanct Stephanus legt in seine Worte seine Seele hinein, und die Frauen atmen, ergriffen und beglückt zugleich, den Himmelsodem der neuen Lehre ein. Die Zuhörerinnen Christi im Gemälde Rossellis zwingen sich zuweilen zu pathetischem Ausdruck ihrer Andacht, aber sie sind nicht ergriffen, sondern nur neugierig. Von feineren Seelenstimmungen, von einer Wirkung der Bergpredigt, die sich ja in mannigfachster Weise äussern könnte, verspüren wir nichts. Die Hörer bleiben in innerster Seele so ungerührt wie der Redner. Immerhin erscheinen die Frauen andachtsvoller als die Männer, fast lauter Porträtgestalten, welche nicht ohne Geschick vor und hinter den sitzenden und knieenden Zuhörerinnen angeordnet sind.

Porträtgestalten in der Bergpredigt

Gleich im Vordergrunde sehen wir zwei Männer, im Zwiegespräch begriffen, einander gegenüberstehen [Abb. 181]. Sie sind von allen übrigen isoliert, vornehme und gewichtig auftretende Erscheinungen[1]). Der ältere, welcher über dem Brokatkleide einen faltenreichen, blassroten Mantel trägt, ist bartlos, und seine kurz geschnittenen Haare fangen an zu ergrauen. Der jüngere im grünen Mantel trägt einen dunkelbraunen Vollbart und ein weisses, schleierartiges Tuch um Kopf und Hals geschlagen, dessen Zipfel über der rechten Schulter herniederhängt. Auch seine breite, goldene Kette zeichnet sich dadurch aus, dass das Kleinod, welches sie trägt, nicht wie gewöhnlich über der Brust, sondern auf den Rücken herniederhängt. Wer sich erinnern will, welches Aufsehen der Bart des Kardinals Bessarion in ganz Italien erregte, wer beachtet hat, dass in den Fresken Peruginos, Ghirlandajos, Botticellis sämtliche Römer und Florentiner bartlos erscheinen, der wird zugeben müssen, dass dieser vornehme Herr mit dem langen Bart und der seltsamen Kopfbedeckung nur ein Ausländer sein kann. Wer mag der Unbekannte sein? Gewiss ist es keiner von den griechischen Gelehrten in Rom, denn ein solcher würde bescheidener auftreten, ohne die schwere goldene Kette und das Perlenkleinod daran; aber auch kein vornehmer Türke, der wohl einen Bart tragen würde, aber das Tuch als Turban gebunden hätte. Und würde man einem Abkömmling dieses verhassten Geschlechtes, vor dem Italien zitterte, einen Ehrenplatz in den Gemälden der päpstlichen Palastkapelle gegönnt haben?

Jakob von Almedia von Rosselli gemalt

Im Jahre 1465 war Pietro Zacosta, der Grossmeister des Johanniterordens, in Rom gestorben und in der alten Petersbasilika feierlich beigesetzt worden[2]).

[1]) Im Fresko von Sant' Ambrogio in Florenz hat Cosimo Rosselli dieselbe Porträtgruppe mit geringen Veränderungen noch einmal angebracht und sich selbst dazwischen gestellt.

[2]) Kurzer Lebensabriss bei Furse, Mémoires numismatiques de l'ordre souverain de Saint-Jean de Jérusalem, Rome 1885, p. 87. Vgl. auch Codice del sacro militare ordine Gerosolimitano, Malta 1782. Hier findet sich p. VII die Chronologie der Grossmeister. Die Grabschrift des Zacosta bei Forcella VII p. 526. Zeichnung bei Grimaldi, Cod. Barb. XXXIV, 50 p. 292'. Grimaldi und Furse geben beide als Todesjahr 1467 an; auf der Grabschrift liest man aber das Jahr 1465. Zacosta trägt überhaupt noch kein Johanniterkreuz auf dem Mantel. Es wurde,

Man sieht seinen Grabstein noch heute in der Maltheser-Kirche auf dem Aventin, und hier ist die liegende Grabfigur genau so gekleidet wie der Unbekannte in der Bergpredigt mit dem langen Mantel und dem eigenartigen Kopftuch, welches auf dem Grabstein, wie bei der Porträtgestalt Rossellis, noch über eine eng anliegende Kappe gelegt ist. Pietro Zacosta trägt auch den Vollbart wie der Mann im Fresko Rossellis, wie auch zwei andere Rhodosritter, welche schon vor ihm hier oben in S. Maria in Aventino die Ruhestätte fanden[1]). Er hat endlich auch einen Ring auf dem Daumen der rechten Hand, wie ihn Rossellis Porträtgestalt auf dem Daumen der Linken trägt, eine Sitte, welche den Italienern ziemlich fremd gewesen ist. Es kann schon jetzt kaum ein Zweifel sein, dass der vornehme Herr in dem weiten, grünen Mantel, dem Vollbart und der seltsamen Kopfbedeckung ein Ritter des heiligen Ordens von Jerusalem ist.



Abb. 182 PORTRÄT DES JAKOB VON ALMEDIA VON COSIMO ROSSELLI

Die Beziehungen Sixtus IV. zu den Johanniterrittern waren, vor allem nach der heldenmütigen Verteidigung der Insel Rhodos durch Pierre d'Aubusson im Sommer 1480, besonders gute geworden, und der Papst sah in den Ordensbrüdern von Jerusalem das wichtigste Bollwerk gegen die Türkengefahr, welche unter seiner Regierung dringender geworden war als je. Und nun wollte es das Schicksal, dass gerade damals, als Cosimo Rosselli an der Bergpredigt malte, ein Rhodosritter unter ganz besonderen Umständen in Rom erschien. Am 12. April des Jahres 1481 gelangte die Kunde nach Rom, dass ein portugiesisches Schiff von zwei genuesischen Piratenschiffen auf offenem Meere angegriffen worden war[2]).

wie Burchard (Diarium I p. 101) schreibt, hinten und vorne getragen. Deswegen hängt dem Johanniter im Fresko Rossellis auch vielleicht das Schmuckstück über den Rücken herab.

[1]) Es sind Bartolomeo Caraffa († 1405) und Jacob de Obizzi († 1411). Das Grabmal des ersteren — eine auf hohem Postament ruhende Statue — sieht man links neben dem Chor. Der einfachere Grabstein des letzteren befindet sich hinter dem Hochaltar. Beide Männer tragen ebenfalls das Tuch; nur ist es dem Caraffa als Kapuze auf die Schulter zurückgefallen; er trägt auch auf dem Mantel links das kleine Johanniterkreuz.

[2]) Jakob von Volterra bei Muratori, Rer. Ital. script. XXIII p. 127 u. 128.

In erbittertem Kampfe hatten die wohlgerüsteten Portugiesen, welche auf dem Wege nach Rhodos waren, um dort gegen die Türken zu kämpfen, gesiegt; ein feindliches Schiff wurde genommen, das andere in die Flucht geschlagen, und nicht weniger als sechzig Genuesen kamen um. Der Ruhm des Sieges aber wurde einmütig der Tapferkeit des Jakob von Almedia zuerkannt, eines Ritters von Rhodos, dem sein König die ehrenvolle Expedition übertragen hatte, welche seinen Ordensbrüdern Hilfe bringen sollte. Almedia selbst wurde im Gesicht verwundet, und um diese Wunde zu heilen und seinen Bruder, den portugiesischen Gesandten beim Papst, zu besuchen, kam er nach Rom[1]). Hier nahm die ganze Bevölkerung an seinem Siege freudigen Anteil, und jedermann beglückwünschte den tapferen Rhodosritter, welchen Rosselli sofort in der Sixtina porträtierte [Abb. 182], wie Signorelli später einen anderen geehrten Gast des Papstes, den Thronfolger von Neapel, in der Schlüsselübergabe malte. Lässt sich aber die Angabe des Chronisten von Volterra einmal auf diesen Rhodosritter beziehen, so darf man es wagen, vermutungsweise auch dem vornehmen Laien mit dem blassroten Mantel und der Scharlachkappe auf dem Kopf den Namen zurückzugeben [Abb. 183]. Es wird der portugiesische Gesandte, der Bruder des Rhodosritters sein, und so würde es sich erklären, dass beide in besonderer Gruppe, eng verbunden und von den übrigen getrennt erscheinen.

Abb. 183 PORTRÄT DES GESANDTEN VON PORTUGAL (?) VON COSIMO ROSSELLI

Zehn dichtgedrängte Knabenköpfe werden über dem Johanniterritter und seinem Begleiter sichtbar. Dann stehen höher hinauf noch einige Männer, ein vornehmer Jüngling in Scharlachkleid und Kappe, ein barhäuptiger Mönch, ein jüngerer Mann mit einem grossen Hut und neben ihm ein älterer Mann mit schwarzer Kappe und schwarzem Kleid [Abb. 184]. Ihm wenigstens können wir

[1]) J. von Volterra a. a. o. p. 128: Venit enim tam ad vulnus curandum quam fratrem visendum, qui apud Pontificem sui Regis Legatione fungebatur. Man kann thatsächlich ganz aus der Nähe noch deutlich die Narbe dieser Wunde auf der Backe über dem Bart erkennen.

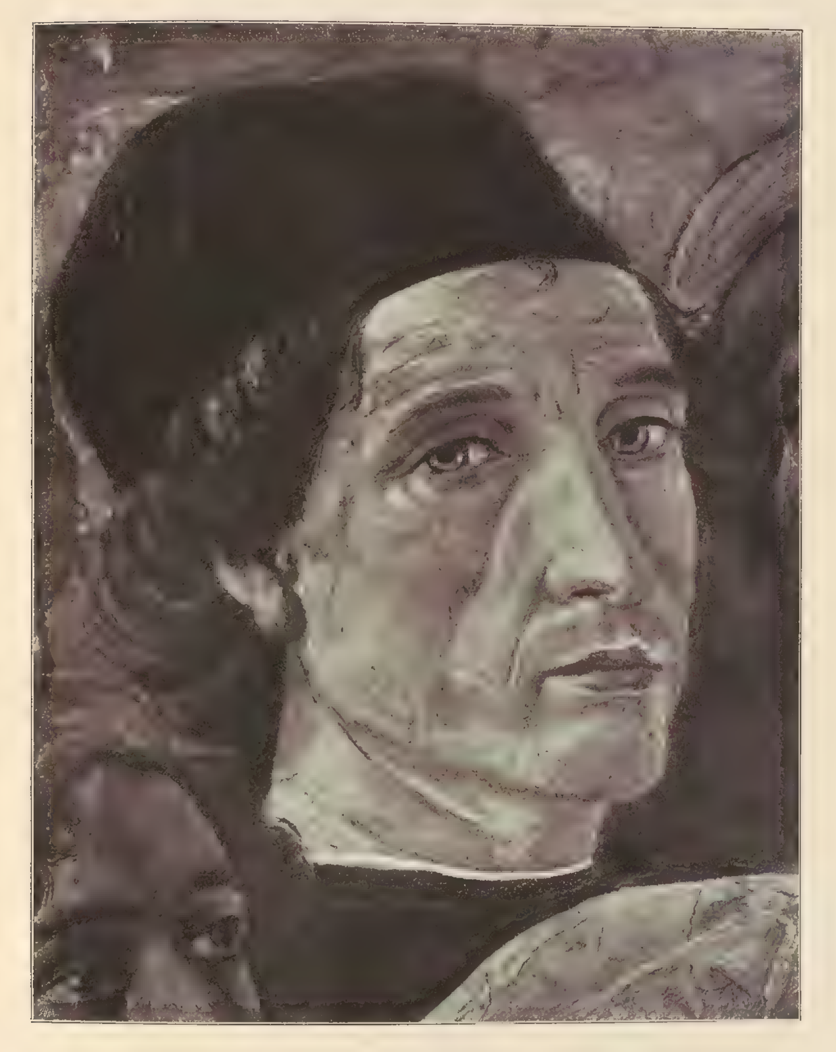


Abb. 184 SELBSTPORTRÄT DES COSIMO ROSSELLI

Das Selbstporträt Rossellis

heute noch das Geheimnis seines Namens entreissen. Der Kopf ist mit grösserer Sorgfalt ausgeführt und besser erhalten als alle übrigen Köpfe, und man kann am Blick der Augen erkennen, dass er nach dem Spiegel gemalt worden ist. Es ist das Selbstporträt des Künstlers. Man braucht dies Bildnis nur mit einem anderen Selbstporträt Rossellis zu vergleichen, welches er fünf Jahre später in Sant' Ambrogio in Florenz gemalt hat[1]). Dort sehen wir denselben Mann in derselben Malertracht; und in beiden Köpfen sind die vornehmsten Züge seiner Kunst und seines Charakters deutlich ausgesprochen. Ein tüchtiger Handwerksmeister ist Cosimo Rosselli gewesen, aber kein Künstler im höchsten Sinne des Wortes. So unbedeutend wie seine Idealgestalten erscheint er selbst, und auch der mürrische Zug, der für seine Köpfe so charakteristisch ist, kehrt in diesem Selbstporträt wieder.

Andere Porträtgestalten

Die vielen namenlosen Männer, Jünglinge und Knaben, zwischen welchen Rosselli gleichsam als einzig Lebendiger unter lauter Vergessenen erscheint, haben ein vornehmes Paar in die Mitte genommen, welches ein wenig isoliert über der sitzenden Zuhörerschar der Bergpredigt sichtbar wird. Wie zwischen dem portugiesischen Brüderpaar, so versuchte Rosselli auch hier zwischen dem Manne und der Frau einen seelischen Zusammenhang herzustellen. Sie sind miteinander im Gespräch begriffen, und legen als Zeichen von Beteuerung oder Hingabe die Hand auf die Brust. Beide sind vornehmer gekleidet als alle übrigen Personen auf dem Fresko, aber ihre Gewänder zeigen durchaus fremdartigen Schnitt. Der Mann trägt ein dunkelrotes Wams, welches am Halse und an den weiten Ärmeleinschnitten mit weissem Pelzwerk besetzt ist; am Daumen der rechten Hand und am kleinen Finger der Linken sieht man Ringe, um den Hals eine schwere, goldene Kette, und auf dem kurz geschnittenen Haar sitzt ein dunkles Sammetbarett mit hoher, weisser Krämpe, welches zur Seite mit einem köstlichen Juwel geschmückt ist. Weder der pelzbesetzte Rock noch das zierliche Barett sind italienischer Herkunft; beide zeigen vielmehr französischen Schnitt. So sind die burgundischen Fürsten gekleidet, die uns auf den Gemälden der alten flämischen Meister begegnen. Bei dem Fleiss, welcher auf die Arbeit dieser glänzenden Gewänder verwandt worden ist, muss die Leblosigkeit des allerdings stark übermalten Kopfes besonders auffallen. Das Gesicht ist viel weniger ausdrucksvoll als alle übrigen Gesichter dieser Gruppe, und man möchte meinen, dass es überhaupt nicht nach der Natur ausgeführt worden sei.

Seltsamer noch ist die Erscheinung der vornehmen Frau [Abb. 185]. Sie trägt über einem roten Gewande einen hellblauen Mantel; über der Brust liegt ein feines weisses Tuch mit Goldverzierungen, und die Ärmel sind mit braunem Pelzwerk besetzt. Die schlanken Finger sind mit Ringen bedeckt, nur am Hals sieht man keinen Schmuck, kein Hochzeitsgeschmeide, das den vornehmen Florentinerinnen Ghirlandajos so vortrefflich steht. Dagegen wird ihr weisser

[1]) Ein drittes Porträt Rossellis von der Hand seines Schülers Agnolo di Donnino besass Vasari in seiner Handzeichnungensammlung. Vgl. Milanesi III p. 190. In dem Stich der Vasariausgabe vom Jahre 1568 II p. 436 sehen wir, dass sich Rosselli in seinen alten Tagen den Bart hat wachsen lassen.

Kopfschleier rings herum von einem blauen, gold- und perlenverzierten, diademartigen Bande zusammengehalten, welches über der Stirn ein schimmerndes Kleinod ziert. Keine Italienerin in der ganzen Kunst des Quattrocento hat sich mit einem solchen Kopfschmuck malen lassen; auch deutet dieser diademartige Reif sofort auf eine fürstliche Abkunft hin. Auffallend endlich ist in diesem ungewöhnlich individuellen Frauenkopf die dunkle Gesichtsfarbe und der Zug schmerzlicher Entsagung, die sich auch in den müden Bewegungen und in der gebückten Haltung ausspricht. Rosselli, der sich hier sichtlich bemüht hat, Leben und Seele in seine Malerei hineinzulegen, muss die Geschichte dieser Frau gekannt haben, und diese Geschichte muss eine sehr traurige gewesen sein.

Charlotte von Lusignan von Rosselli gemalt

Am 3. Juni des Jahres 1475 war die vertriebene Königin von Cypern und Jerusalem, Charlotte von Lusignan, zum zweitenmal auf ihren Irrfahrten durch Europa in Rom eingetroffen und hatte den Papst um Hilfe angefleht zur Wiedererlangung ihres väterlichen Erbes, welches ihr Gemahl, Ludwig von Savoyen, schon im Jahre 1464 an einen illegitimen Halbbruder der rechtmässigen Königin verloren hatte[1]). Vierzehn Jahre lang war dann die Tochter Janus II. heimatlos in der Welt umhergeirrt; sie hatte erleben müssen, wie sich der Usurpator des cyprischen Thrones mit der stolzen Venezianerin, Katharina Cornaro, vermählte, sie sah ihren Gemahl gefangen und flüchtig, und sah, wie alle seine Anstrengungen, das Reich wieder zu gewinnen, erfolglos blieben. Niemand hatte ihr helfen können oder wollen, nicht die Rhodosritter, nicht der Papst, nicht die Verwandten in Savoyen; nun suchte sie endlich, von all dem Kummer gebrochen, von all den Enttäuschungen aufgerieben, in der ewigen Stadt die Zufluchtstätte ihrer Resignation. Wie einst sein Vorgänger, Pius II., so nahm auch Sixtus IV. die länderlose Fürstin gnädig auf, die, von einem päpstlichen Jahresgehalt unterstützt, die folgenden Jahre in Rom verbrachte und hier im Jahre 1481 den Palazzo de' Convertendi am Petersplatz bezog[2]). Dort ist sie, erst fünfzigjährig, am 16. Juli 1487 gestorben, nachdem ihr der Gemahl schon fünf Jahre früher, im Jahre 1482, entrissen worden war.

In Rom erregte das Geschick dieser beklagenswerten Frau allgemeine Teilnahme, und im Freskencyklus von Santo Spirito hat Sixtus IV. auch seiner Huld gegen die heimatlose Königin ein Denkmal setzen wollen[3]). Väterlich erteilt er ihr den Segen, wie sie ihn kniefällig vor seinem Thron um Schutz anfleht. In der Petersbasilika, vor der neuen Chorkapelle wurden die Ge-

[1]) Vgl. Ludwig Pastor, Geschichte der Päpste, Freiburg 1894, II p. 219 u. 220, dann p. 487, p. 488 u. p. 604. Pastor giebt auch die vollständige Litteratur über die Königin und publiziert einige bis dahin unbekannte Dokumente. Die Specialarbeiten von Karl Herquet, Charlotta von Lusignan und Caterina Cornaro, Königinnen von Cypern, Regensburg 1870, und Cyprische Königsgestalten des Hauses Lusignan, Halle 1881, sind mir nicht zugänglich gewesen.

[2]) Reumont, Geschichte der Stadt Rom, Berlin 1868, III p. 147 u. p. 493.

[3]) Vgl. oben p. 93 und Brockhaus im Repertorium f. Kunstw. VII p. 437 n. 28, welcher die Unterschrift giebt. Dass die Königin von Cypern am Hofe Sixtus IV. auf die Standesrechte der Souveränin nicht zu verzichten brauchte, beweist ein Passus im Diarium Romanum des Jakob von Volterra (Muratori XXIII p. 192): Hodie die XXIII (November 1483) Regina Cypri Carola cum à Pontifice per interpretem audiretur, non ignobiliori nec inferiori sede sedebat Pontificis sella: quod ab aliquibus probatum non fuit.



Abb. 185 PORTRÄT DER KÖNIGIN VON CYPERN VON COSIMO ROSSELLI

beine der Königin unter einem marmornen Grabstein geborgen, auf welchem sie selbst in Flachrelief dargestellt war[1]). Aber das Fresko in Santo Spirito wurde völlig übermalt; von dem Grabstein sind nur einige Inschriftfragmente in den vatikanischen Grotten übrig geblieben; so würde das Bild der vertriebenen Königin der Nachwelt verloren gegangen sein, wäre es uns nicht im Freskogemälde des Cosimo Rosselli erhalten geblieben. Denn niemand anders als Charlotte von Lusignan, die Königin von Cypern, die rechtmässige Erbin des Thrones von Jerusalem, ist in der Bergpredigt Christi neben dem vornehmen Manne in französischer Rittertracht dargestellt worden.

Wir besitzen mehr als eine Beschreibung der Tochter Janus II., als sie noch zwanzig Jahre jünger war und im Jahre 1461 zum erstenmal in Italien erschien[2]). Sie war eher gross als klein, von bräunlich blasser Gesichtsfarbe; die Stirn erschien im Verhältnis zu den übrigen Zügen nicht all zu hoch, die Augen waren ausdrucksvoll und schön. Sie kleidete sich nach französischer Sitte, sprach schnell und fliessend, aber in Haltung und Gebärde legte sie solche Demut an den Tag, dass sie eher einer Ordensschwester glich als einer Königin. Diese Beschreibung passt in allen Einzelheiten auch noch auf die vierundvierzigjährige Frau, welche Rosselli in der Sixtinischen Kapelle gemalt hat. Die Königin trägt auch jetzt noch französische Kleidung wie ihr Begleiter, den diademgeschmückten Kopfschleier und die pelzbesetzten Ärmel; sie zeichnet sich vor allen übrigen Frauen in den Fresken durch die blasse, bräunliche Gesichtsfarbe aus[3]), und sie hat in der That in ihrer ganzen Haltung etwas so Demütiges, dass sie mehr einer barmherzigen Schwester als einer Königin gleicht. Kann der Begleiter, an welchen sich die königliche Frau mit so inniger Hingebung wendet, jemand anders sein als ihr fürstlicher Gemahl? Wir wissen nicht, ob und wann Ludwig von Savoyen überhaupt in Rom gewesen ist; er starb, wie gesagt, schon im Jahre 1482 in Ripaille am Genfer See. Dass aber ein Bild des Gemahls die Königin auf ihren Irrfahrten begleitet hat, ist anzunehmen, und dass sie wünschte, dieses Bild neben dem eigenen in der Kapelle des Papstes angebracht zu sehen, nicht unwahrscheinlich. Das Bemühen Rossellis, dieses Paar in inniger Gemeinschaft darzustellen, lässt sich nicht verkennen, wenn wir sehen, wie sie sich zu einander neigen, die Hand aufs Herz gelegt, und der vornehme Rang und die französische Abstammung des Mannes sind überdies aufs deutlichste durch seine Tracht charakterisiert. Endlich wird durch die Gegenwart der Königin von Jerusalem auch das Auftreten des Johanniterritters gerade in diesem Fresko gerechtfertigt und erklärt. Unter den Schutz

Die Johanniter, Beschützer der Charlotte von Lusignan

[1]) Ein schlechter Stich des Grabsteins bei Ciaconi, Vitae Pontificum III p. 123. Über die Inschrift vergl. Dionysi, Sacrarum cryptarum monumenta, Romae 1727, I p. 98, Tav. XXXVIII.

[2]) Pastor II p. 218 ergänzte die Beschreibung aus den Denkwürdigkeiten Pius II. durch eine sehr merkwürdige Depesche aus dem Archiv Gonzaga: 1461 Nov. 11, Firenze.

Heri cira ore XXII la regina di Cipri entro in questa (città) . . . Era vestita de una veste di colore beretino cum maniche picole. La portatura de la testa tanto dimessa e del collo e della gola che a me pareva videre una suore, non che una regina, ma altremente è bella e giovane de ettade de XXI o XXII anni; vero che la tiene un puocho del bruno.

[3]) Diese macht sich auch besonders der frischen Röte ihres Begleiters gegenüber geltend, und über die Absicht Rossellis, auch so die fremdländische Herkunft dieser Frau zu charakterisieren, kann kein Zweifel sein. Auch die Hände der Königin haben diese bräunliche Farbe.

der Rhodosritter, welche ja wie sie selbst ihren Ursprung aus Jerusalem ableiteten[1]), hatte sich Charlotte von Lusignan mehr als einmal begeben, und schon der Grossmeister des Ordens, Jakob von Milli, welcher im Jahre 1461 starb, hatte energisch für die Königin Partei ergriffen, und um ihretwillen hatte ihm der Sultan von Ägypten, welcher den Usurpator begünstigte, den Krieg erklärt[2]). Seitdem waren die Johanniter die ritterlichsten Beschützer der Königin gewesen; für alle ihre Reisen hatten sie ihr die Mittel gewährt, und jahrelang fand die Vertriebene auf der Insel Rhodos eine Zufluchtsstätte. Erst als die letzten Hoffnungen der Fürstin vernichtet waren, in ihr Reich zurückzukehren, hatte sie sich endlich im Jahre 1474 entschlossen, ganz nach Rom überzusiedeln, und hier waren es wiederum die Rhodosritter gewesen, welche sie mit Geldmitteln versehen hatten. So sprach die Königin nur die Wahrheit, als sie beim Abschied freimütig erklärte, in allen ihren Nöten sei ihr vom Orden der Johanniter treuere Hilfe zu teil geworden als von ihren eigenen Verwandten[3]). Und so verbindet auf dem Fresko Rossellis eine innere Beziehung auch die Königin von Cypern mit dem Rhodosritter, Jakob von Almedia, dessen Geschlecht ihr überdies bekannt sein musste. Denn ein Almedia war in Rhodos ansässig und hatte im Sommer des Jahres 1480 an der Verteidigung der Insel gegen die Türken teilgenommen[4]).

Das Wunder am Aussätzigen

Solche Bezugnahme auf die merkwürdigsten Persönlichkeiten am Hofe Sixtus IV. verleiht der Bergpredigt Christi ein besonderes, historisches Interesse, welches wenigstens teilweise aufwiegt, was der Komposition an künstlerischem Werte mangelt. In der Gruppe rechts fehlt dem Beschauer allerdings auch dieser Ersatz fast ganz, denn von den wenigen Porträtgestalten, welche hier in der Ecke zusammengedrängt sind, kann man mit einiger Sicherheit nur einer einzigen den verlorenen Namen wiedergeben. Und wie wenig glücklich ist der Meister gewesen in der Darstellung der Heilung des Aussätzigen! Christus steht in der Mitte, von seinen Jüngern umdrängt, welche nur mühsam Platz gefunden haben und an der Wunderthat ihres Herrn eigentlich gar keinen Anteil nehmen. Eine leise Seelenregung entdeckt man nur in dem lockigen Jünglingskopfe rechts vom Erlöser und in dem Kopfe des anderen Jüngers, welcher sich gleich hinter Petrus vorbeugt, der seinerseits mit verrenkten Gliedern dasteht und nur von Rosselli noch durch die Perücke charakterisiert wird. Der heilende Christus erscheint so streng und seelenlos wie der lehrende, und seine Bewegungen sind hier so steif und gemessen wie dort. Zwei Finger der Rechten hat er erhoben, wie er eben das Wunder der Heilung an dem Aussätzigen vollzieht, dessen nackter Körper noch mit Geschwüren bedeckt ist. Bittend und dankend zugleich ist der Kranke in die Knie gesunken; Augen und Hände hebt er zu Christus empor, dessen Barmherzigkeit ihn ein alter Mann, wahr-

[1]) Eine Genealogie der Könige von Jerusalem veröffentlichte Mas-Latrie in den Mélanges Historiques, Paris 1882, Tom. IV p. 386.
[2]) Furse a. a. O. p. 84.
[3]) Jacomo Bosio, Dell' istoria della sacra religione et ill^{ma}. militia di S. Giov. Gierosolomitano, Roma 1630, II p. 345.
[4]) J. Bosio a. a. O. II p. 425. Hier wird unter dem Priorato di Portogallo ein Fra Don Diego d'Almedia genannt.



Abb.186 GEORG VON TRAPEZUNT VON ROSSELLI

scheinlich sein Vater, mit flehender Gebärde empfiehlt. Es war eine beschwerliche Aufgabe, den Erlöser stets von den Zwölfen begleitet darzustellen und alle diese Figuren mehrmals auf einer Bildfläche zu wiederholen. Aber wenn man sieht, wie Perugino nebenan das Problem zu lösen verstanden hat, dann bleibt für Rosselli keine andere Entschuldigung als die seines grossen Unvermögens. Nirgends beweist er sich mehr als Schüler des armseligen Neri di Bicci als hier[1]); nirgends erscheint der Abstand grösser, der ihn von seinen Nachbarn, Ghirlandajo und Perugino, trennt, welche über diese erste Leistung Rossellis in der Kapelle Sixtus IV. noch heute ein schweigendes, aber strenges und gerechtes Urteil sprechen müssen.

Besser gemalt und lebendiger im Ausdruck als Christus und sein ganzes Gefolge sind die Porträtgestalten, welche rechts daneben stehen. Aber ein individuelles Gepräge, wie es Rosselli dem eigenen Bildnis und dem der Königin von Cypern zu geben verstanden hatte, trägt nur noch der runzelige, uralte Mann mit dem gelockten Haar und dem ungepflegten Backenbart [Abb. 186]. Er giebt sich durch diesen Bart sofort als Grieche zu erkennen und nennt sich Georg von Trapezunt. Schon im Jahre 1395 in Kreta geboren, fast neunzig Jahre alt, starb dieser Mann im August 1484 in Rom, und in seinem langen, stürmischen Leben hatte er den Wechsel des Geschicks oft genug erfahren müssen[2]). Von Eugen IV. berufen, von Nikolaus V. zeitweise hoch begünstigt, bis zum Tode Sixtus IV. Abschreiber, Übersetzer und Sekretär aller Päpste, wurde er mehr als einmal

Porträt des Georg von Trapezunt

[1]) Er hatte drei Jahre lang bei ihm in der Werkstatt gearbeitet. Vgl. Cavalcaselle e Crowe VIII p. 144.

[2]) Vgl. Apostolo Zeno, Dissertazioni Vossiane II p. 2—27, wo sich eine Fülle von Notizen findet. Ferner Pauli Jovii, Elogia virorum literis illustrium, Basil. 1577, p. 46, wo sich das Porträt des Griechen erhalten hat. Einen kurzen Lebensabriss endlich giebt Voigt, Die Wiederbelebung des klassischen Altertums, Berlin 1881, p. 138 -144.



Abb. 187 FRAUENPORTRÄT VON ROSSELLI

aus Rom vertrieben, aber er kehrte immer wieder dorthin zurück. Allerdings muss der zanksüchtige und gewissenlose, aber unendlich fleissige Gelehrte die Huld seiner päpstlichen Gönner auf harte Proben gestellt haben. So kam es ihm einmal in einem verzweifelten Moment in den Sinn, den Sultan Mohammed als den grössten unter allen Kaisern zu verherrlichen und ihm öffentlich seine Dienste anzubieten. Aber Sixtus IV. hat ihm diese Untreue nicht nachgetragen, denn er liess sich eine Widmung von ihm gefallen, und auch das letzte, unvollendet gebliebene Werk des alten Mannes sollte nach dem Zeugnis seines eigenen Sohnes den Namen des Roverepapstes tragen[1]). In der Tracht von Bart und Haar, in der Bildung von Mund und Nase, in den tiefliegenden Falten auf der Stirn und endlich in dem verbitterten Gesichtsausdruck stimmt das Porträt in der Sixtina schlagend mit dem Bildnis überein, welches uns in den Elogien gelehrter Männer des Paolo Giovio erhalten ist. Nur ist der berühmte Grieche hier weit jünger dargestellt; als ihn Rosselli in der Sixtina malte, war er schon sechsundachtzig Jahre alt.

Von allen Frauengestalten Rossellis in diesem Fresko ist die junge Schönheit, welche ganz vorne rechts in der Ecke steht, jedenfalls die liebenswürdigste Erscheinung [Abb. 187]. Sie tritt von einer Dienerin begleitet auf, deren Kopf noch eben sichtbar wird. Ihre vornehme Geburt trägt sie auch in Tracht und Haltung aufs deutlichste zur Schau; ein Perlenkleinod schmückt ihr blondes Haar; goldener Zierat liegt ihr um Brust und Hals, und am Gürtel hält sie mit beiden Händen ein Wunderwerk der Webekunst fest, einen grünen, mit goldenen Granatblumen durchwirkten Mantel, welcher ihr von den Schultern

[1]) Apostolo Zeno a. a. O. II p. 6. Hier findet sich auch ein vollständiges Verzeichnis der Werke des Georg von Trapezunt.

herabgesunken ist. Wir können aber den Namen dieser Frau ebensowenig feststellen, wie den des freundlichen alten Mannes, der — wohl mit seinen beiden Söhnen — über dem Graubart im violetten Mantel erscheint. Eine feinere Individualisierung, eine tüchtigere Malweise und eine bessere Erhaltung zeichnen diese drei Köpfe vor den übrigen Porträtgestalten aus.

Arbeitsteilung zwischen Cosimo Rosselli und Pier di Cosimo

Schon Vasari hat in der Hauptsache die Arbeit an der Bergpredigt zwischen Meister und Schüler geschieden, indem er dem Pier di Cosimo die Ausführung der ganzen Landschaft zuerteilt hat. Damit ist in der That auch der Anteil des letzteren an diesem Fresko im wesentlichen erschöpft. Nur noch einige Knabenköpfe links über dem portugiesischen Brüderpaar wurden von dem talentvolleren Gehilfen ausgeführt; man erkennt sie unter den mürrischen Gestalten Rossellis sofort an der plastischen Modellierung des Gesichtes, an der lebendigen Fülle ihrer blonden Locken und dem frischen und kindlichen Ausdruck ihrer Züge[1]). Alles Figürliche des Vordergrundes hat sich Rosselli selbst vorbehalten, und hier hat Piero höchstens den roten Mantel des portugiesischen Gesandten und den blauen Mantel der knieenden Frau rechts neben dem Knaben gemalt, der mit seinem Schaf am Boden spielt. Es ist unmöglich, dass dieselbe Hand den herrlichen Faltenwurf des Portugiesen entwarf, welche die Gewänder Christi oder Petri gemalt hat. Ferner sind die zwölf Apostel, welche hinter dem Hügel hocken, eine Schülerleistung, deren Schwäche wir nur noch nach der Komposition beurteilen können, denn Zeichnung und Farbe sind durch Übermalung vollständig verloren gegangen.

Technik und Erhaltung des Freskobildes

Nächst der Taufe Christi hat kein Freskobild der Kapelle so sehr durch Abfall der Malerei und durch Restauration gelitten wie die Bergpredigt[2]). Rosselli ist damals in der Freskotechnik noch nicht sicher gewesen, und seine Farbenexperimente sind ihm so schlecht gelungen, dass z. B. die ganze Gruppe

[1]) Auch Ulmann hat ihm schon in einer Studie über Pier di Cosimo (Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlg. XVII [1896] p. 53) diese Köpfe zugeschrieben. Man erkennt aber auch noch deutlich zwei Köpfe des Rosselli unter ihnen. Der eine erscheint gleich rechts neben dem sogenannten Gesandten Portugals, der andere links über dem Kopf des Johanniterritters. Die Gruppe des freundlichen Alten rechts mit den beiden Söhnen hat Cosimo gemalt und nicht Piero, wie Ulmann annahm.

[2]) Am besten ist in der Bergpredigt die Frauengruppe unten links erhalten. Auch die Porträts dahinter sind nur teilweise restauriert. Stärker wurden der Kopf des portugiesischen Gesandten und der obere Teil seines Mantels übermalt. Ebenso ist das weisse Kopftuch des Rhodosritters übermalt worden. Völlig zerstört sind die Farben des predigenden Christus; noch schlimmer wurde seinen Jüngern mitgespielt. Auch der ganze mittlere Teil der Landschaft hat sehr gelitten. Die Thäler rechts und links dagegen blieben ziemlich unberührt. Vollständig ist dann ausserdem der Kopf des wunderthätigen Christus übermalt worden und ebenso alle seine Jünger auf der linken Seite. Die Porträtgestalten rechts wurden nur in Einzelheiten restauriert. Der bartlose Alte mit seinen beiden Söhnen ist auf dieser Seite am besten erhalten. — Nachträglich mag hier noch die Vermutung Platz finden, dass der Mann mit der turbanartigen Kopfbedeckung, rechts neben Rosselli sehr wohl Giuliano da San Gallo sein kann, dessen Porträt aus späteren Jahren von der Hand des Pier di Cosimo sich im Haag erhalten hat. Giuliano da San Gallo war mit dem Kardinal von S. Pietro in Vincoli eng befreundet, dessen Palast in Rom und dessen Festung in Ostia er gerade damals (1483) umgebaut hat. Wie fleissig Giuliano da San Gallo die Antike studiert hat, ist aus seinen Skizzenbüchern in Rom und Siena bekannt. Vielleicht ist er der dritte, unbekannte, florentiner Meister gewesen, welcher am ornamentalen Schmuck von Cantoria und Cancellata gearbeitet hat.

der Heilung des Aussätzigen mit neuen Farben bedeckt werden musste, um die alten festzuhalten. Es ist auch bezeichnend für den Umstand, dass er die Arbeit in der Sixtina mit der Bergpredigt begann, dass hier die Gewänder noch nicht so reichlich mit Goldfarbe schattiert worden sind wie in den folgenden Fresken, vor allem in der Gesetzgebung auf Sinai. Er beschränkte sich darauf, im allgemeinen die Säume der Gewänder mit zierlicher Goldornamentik zu schmücken. Nur bei der Königin von Cypern, beim Rhodosritter und bei der jungen Frau rechts in der Ecke wurden goldene Lichter und Schattierungen etwas reichlicher aufgesetzt.

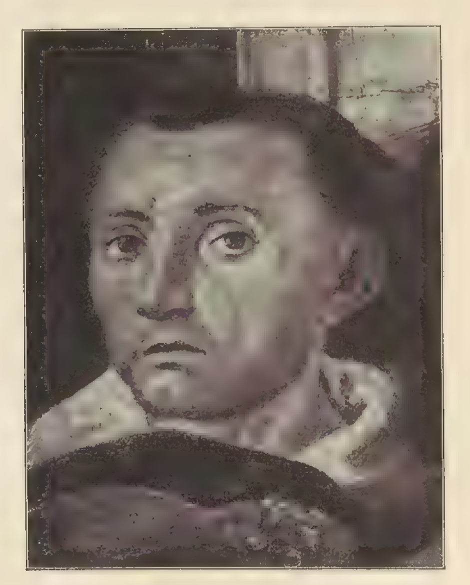


Abb. 188 PORTRÄT EINES MÖNCHES (FRA DIAMANTE?) VON ROSSELLI



ORNAMENTALES MOTIV AUS DER SAKRISTEI VON S. MARIA DEL FIORE IN FLORENZ

KAPITEL III • DAS LETZTE ABENDMAHL

Sah sich Rosselli in der Komposition der Bergpredigt Christi und der Heilung des Aussätzigen den geringen Hilfsmitteln seiner eigenen Phantasie preisgegeben, so konnte er sich im letzten Fresko an der Epistelseite, in der Einsetzung des Abendmahles, einfach an die Tradition anlehnen. Ist doch kaum irgend ein Stoff der christlichen Kunst so oft und so mannigfach gestaltet worden wie das letzte Abendmahl, das sich langsam und folgerichtig fortentwickelte bis zu seinem endlichen Abschluss, den Lionardos Genius erfand. Aber wiederum war Se. Heiligkeit mit der Schilderung des Abendmahles allein noch nicht zufrieden; er wünschte auf derselben Fläche auch noch die ganze Leidensgeschichte Christi von Gethsemane bis Golgatha dargestellt zu sehen. Das Problem war schwierig, aber es war nicht zu umgehen, stand es doch schon fest, dass gegenüber in derselben Weise an das Testament des Moses das Lebensende und die Grablegung des Patriarchen angereiht werden sollten. Da hat denn Rosselli, welcher immerhin ein vielerfahrener und vielgewandter Meister war, einen äusserst glücklichen Gedanken gehabt, durch den er sich die Einheit der traditionellen Komposition erhielt, aber doch auch Gelegenheit fand, dem Willen seines Auftraggebers nachzukommen. Er erinnerte sich der herkömmlichen Gliederung der Altarbilder in seiner Vaterstadt Florenz, wo man unter dem Hauptgemälde stets die mehrfach geteilte Predella sah, in deren Schilderungen sich das Thema einfach weiterspann, welches im Hauptbilde begonnen war. Liess sich auch im Zusammenhang eines historischen Bilderkreises ein einzelnes Fresko nicht als Altarwerk behandeln, so konnte man doch die Predellenbilder zwanglos über dem Hauptgemälde in den üblichen Fensteröffnungen des Abendmahlssaales anbringen, die sonst den Ausblick auf einen Garten oder auf freie Felder eröffneten. Tafel XXXIII

Schon Vasari hatte Worte höchster Anerkennung für die kunstvoll perspektivische Zeichnung des Innenraumes, in welchen Meister Cosimo das letzte Abendmahl hineinkomponiert hatte. Der Saal ist wie die offene untere Halle in einem der florentiner Paläste des Quattrocento gedacht, dessen oben noch Der Abendmahlssaal

sichtbar werdende Rusticafassade durch schwach profilierte Pilaster gegliedert wird; nach aussen polygonal geschlossen, würde er sich bei geringerer Breite wie der Chorabschluss einer gotischen Kirche ausnehmen. Vorn ruht das weitgespannte Gebälk auf zwei schlanken Pfeilern, und daran schliesst sich zunächst eine Wand, die rechts und links durch eine Thür gegliedert ist. Die drei übrigen Seiten des Achteckes ruhen auf Doppelpfeilern mit schlanken, korinthischen Kapitälen und fassen gleichzeitig als Rahmenwerk die Darstellungen des Hintergrundes ein. Alles Detail ist aufs zierlichste ausgeführt, und die goldenen Pilasterornamente auf blauem Grunde, die feine Ausarbeitung von Architrav, Fries und Kranzgesims, der Fussboden aus vielfarbigem Marmor und die schön gearbeiteten Geräte am Boden geben dem Raum ein festliches Gepräge. Vor allem aber ist die Holzdecke aufs kunstvollste durch Balkenwerk gegliedert, von welchem vergoldete Eicheln als Nägelknöpfe herniederhängen, und in der Mitte über dem Saal, von einem Achteck eingefasst, schwebt das Wappen des Papstes, die goldene Eiche mit Schlüsseln und Tiara. Zwischen den Doppelpfeilern bis zu den beiden Thüren rechts und links läuft im Halbkreis ein schmaler, hochlehniger Sitz an der Wand entlang, dem davor ein hufeisenförmiger, weissgedeckter Tisch entspricht. Nicht nur dieser apsisartig geschlossene Raum erhöht die Feierlichkeit der Stimmung; auch das Freibleiben der Tafel von allem Tischgerät lässt die Absicht erkennen, dem Beschauer den Gedanken an ein gewöhnliches Gastmahl möglichst fern zu halten.

Die biblische Grundlage des Abendmahles

Wir begreifen sofort, dass bei der Schilderung des Abendmahles in der Palastkapelle des Papstes andere Gesichtspunkte massgebend waren als in den zahlreichen Darstellungen dieser Art, mit welchen die Refektorien der Klöster geschmückt worden sind. Man sollte sich beim Anblick dieses Gemäldes eher in eine Kirche versetzt fühlen als in einen Saal für alltäglichen Gebrauch; die Einsetzung der Eucharistie und der Verrat des Judas sollten gleichzeitig geschildert werden, desshalb dachten sich Rosselli und seine Ratgeber den Tisch schon abgeräumt. Nur am Boden steht eine riesige Schüssel mit allerlei Kannen und Geräten; aber sie sind nicht zur Benutzung bei der Mahlzeit bestimmt, sondern sie deuten auf die Fusswaschung, welche Christus nach dem Abendmahl an



Abb. 190 KOPF DES PETRUS VON ROSSELLI

seinen Jüngern vornehmen wird[1]). So darf man sagen, dass sich Rosselli des Ernstes seiner Aufgabe voll bewusst gewesen ist und in seiner Weise den Stoff sogar originell gestaltet hat. Hätte er nur die festliche Halle mit würdigeren Gestalten zu beleben vermocht! In der Mitte der Tafel sieht man Christus und Judas einander gegenüber, und rings um die beiden haben sich an der hinteren Seite des Tisches die elf Jünger geschart. Petrus erkennt man links neben dem Herrn, obwohl er — was für Rossellis Entwicklung immerhin beachtenswert ist — schon ohne Perücke dargestellt ist [Abb. 190]. Neben ihm ist noch Andreas als Greis durch den langen, weissen Bart charakterisiert, und rechts gegenüber behauptet Johannes seinen gewohnten Platz an der Seite des Herrn. Der Augenblick, welchen Rosselli zur Darstellung gewählt hat, rechtfertigt die andächtige Stimmung der Jünger, welche mit Händefalten und andachtsvollen Gebärden der Botschaft ihres Meisters harren. Noch hat Christus das vernichtende Wort nicht gesprochen: „Wahrlich, ich sage euch, einer unter euch wird mich verraten"; aber er öffnet schon den Mund, er hat schon das Brot mit der Linken ergriffen und die Rechte segnend erhoben. Die Augen ruhen auf dem Verräter, und auch Petrus schaut ihn an, aber der schwarzbärtige Judas, dem ein Teufelchen im Nacken sitzt, blickt über beide hinweg [Abb. 191]. Gewiss, wenn überhaupt, so war hier die Gelegenheit geboten, Hass und Liebe in dramatischem Gegensatz zu schildern, aber Rosselli vermochte nicht, solche Effekte wiederzugeben. Mühsam gelingt es ihm nur, seine Gestalten über die Alltäglichkeit hinauszuheben und ihnen allen denselben monotonen Ausdruck des Ernstes und der Andacht aufzuprägen.

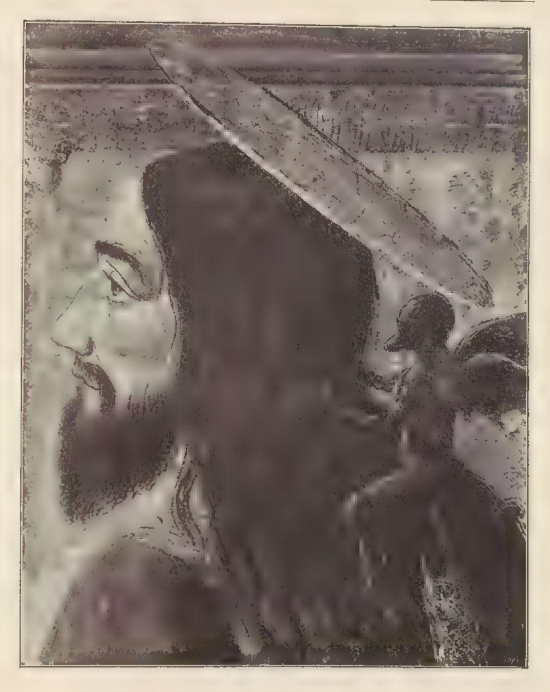


Abb. 191 KOPF DES JUDAS VON ROSSELLI

[1]) Ev. Johannis cap. XIII v. 2—12. Die Fusswaschung berichtet nur Johannes. Vgl. Ev. Matthäus XXVI v. 20 ff.

Ältere Abendmahlsdarstellungen



Abb. 192 ZWEI PORTRÄTGESTALTEN ROSSELLIS

Was hatte nicht schon Ghirlandajo ein Jahr früher in Ognissanti in Florenz geleistet, wie viel grossartiger hatte nicht schon Andrea del Castagno im Kloster von Sant' Apollonia das Abendmahl behandelt! Hier wie dort ist der Tisch noch mit Speisen und mit Wein bedeckt, aber jedesmal ist das verhängnisvolle Wort schon gesprochen, und Johannes, betäubt von seiner Wirkung, ist an der Brust des Herrn zusammengesunken. Bei Castagno blickt der Verräter erstaunt auf den Schmerz des Johannes; in Ognissanti, wo er gleichfalls noch allein Christus schräg gegenüber seinen Platz gefunden hat, bringt ihn Ghirlandajo in dramatischen Gegensatz zum Petrus. Der cholerische Jünger mit dem weissen Bart und Haar hat mit der Rechten ein riesiges Messer umklammert, mit dem Daumen der Linken weist er auf seinen Herrn und Meister; und wie er den Judas so voll Ingrimm anschaut, da meinen wir, er werde gleich aufspringen, ihm das Messer in die Brust zu stossen. Von diesen beiden Schilderungen des Abendmahls ist allerdings der Schritt nicht mehr weit bis zu Leonardo, welcher wie seine Vorgänger in der Wirkung der Klage Christi auf seine Jünger, in dem erschütternden „Einer unter euch“ den eigentlichen, dramatischen Moment erblickte, den er dann mit ewig unerreichter Meisterschaft ausgestaltet hat.

Die Auffassung des Abendmahls bei Rosselli

Rosselli aber hat diesen Augenblick eher gemieden als gesucht. Wie sollen wir wenigstens die elegisch andächtige Stimmung seiner Versammlung anders deuten, als dass der feierliche Augenblick des Brodbrechens gekommen, das Wort vom Verräter aber noch nicht gesprochen ist? Darum hat Rosselli auch, was keiner sonst gethan, Speisen und Getränke vom Tisch entfernt und den Kelch allein in die Mitte der leeren Tafel gestellt. So kann man sich dies Abendmahl als Einsetzungsakt der Eucharistie, als eine Fortsetzung der Schilde-

rung bei Giotto oder Fra Angelico vorstellen, die beide in ihrer Art nicht mehr zu übertreffen waren; aber es ist nicht mit voller Bestimmtheit zu sagen, ob der eiförmige Gegenstand der Bissen ist, welchen nach dem Johannesevangelium Judas erhält, oder das Brot, welches Jesus seinen Jüngern bricht. Ein kleiner Zug ist hier charakteristisch. Schon Andrea del Castagno und Ghirlandajo hatten Hund und Katze aufgegeben, welche sich in älteren Abendmahlsdarstellungen anfeinden; Rosselli aber griff auf diese Episode zurück[1]).



Abb. 193 ZEICHNUNG DES ROSSELLI FÜR EINE DER PORTRÄTGESTALTEN LINKS IM ABENDMAHL ● Heute im Louvre zu Paris

Porträtgestalten in Rossellis Abendmahl

Je ein Paar männlicher Porträtgestalten stehen rechts und links an den äussersten Pfeilern, auf welchen das Gebälk des Saales ruht. Es sind nicht sonderlich interessante Typen, aber sie zeigen etwas freundlichere Gesichter, als man sie sonst bei Rosselli findet. Die beiden Jünglinge rechts in eng anliegenden Beinkleidern und langen Kitteln müssen gute Freunde gewesen sein, denn der jüngere hat dem älteren vertraulich die Hand auf den Arm gelegt. Die beiden links treten als Diener der zu Tische Sitzenden auf, und jeder hat ein Handtuch über die Schulter geschlagen [Abb. 192]. Ein grauweisses Hündchen mit rotem Halsband springt vor dem älteren in die Höhe [vergl. Abb. 195]. Es muss Rossellis Liebling gewesen sein, denn es begegnet uns nicht nur hier, sondern auch in der Gesetzgebung auf Sinai, im Durchzug durchs Rote Meer, und sogar auf dem Fresko in Sant' Ambrogio in Florenz.

Eine Handzeichnung Rossellis im Louvre

Ein besonderes Interesse verbindet sich nur mit dem Jüngling ganz links in der Ecke, der einen langen, gelben, reich mit Gold schattierten Mantel trägt und ein Perlenkleinod auf dem Hut befestigt hat. Zwar kennen wir seinen

[1]) Die Episode fehlt auch schon im Abendmahl der Schule Giottos im Kloster von Santa Croce, wo auf den Tisch das Osterlamm mit Brod und Wein und allen Essgeräten gesetzt ist. In der monotonen Komposition aber und in der andächtigen Auffassung hat sich Rosselli gerade an dies Gemälde am engsten angeschlossen.

Namen nicht, aber es hat sich die Handzeichnung für diese Figur erhalten, welche sich heute im Louvre zu Paris befindet[1]) [Abb. 193]. Es ist die einzige Studie Rossellis für die Fresken der Sixtina, welche wir heute noch besitzen, und sie beweist, dass Vasari mit Recht seinen Zeichnungen das höchste Lob erteilt hat. Das Blatt ist mit der Feder gezeichnet, mit weissen Lichtern leicht gehöht, und unendlich viel feiner und lebendiger ausgeführt als das Original. Wie tot und nichtssagend ist vor allem der Gesichtsausdruck im Fresko, wie anmutig belebt dagegen in der Zeichnung. In der Faltengebung des Mantels und in der verrenkten Stellung stimmen Zeichnung und Malerei fast Zug für Zug überein; nur ist der Kopf in der Zeichnung ein wenig mehr zur Seite geneigt und erscheint hier in schärferem Profil.

Die Leidensgeschichte Christi im Hintergrunde des Abendmahls

In der Predella eines Altarbildes des Giovanni Boccati in der Pinakothek von Perugia ist in drei Abteilungen das Leiden Christi von Gethsemane bis Golgatha ganz ähnlich geschildert, wie es ein Schüler Rossellis in der Berglandschaft gethan hat, auf welche man durch die weiten Pfeileröffnungen des Abendmahlssaales hinausschaut. Links im ersten Bilde kniet Christus etwas abseits von den Jüngern, welche im Vordergrunde fest schlafen. Ein Engel schwebt eben vom Himmel hernieder und reicht ihm den Kelch, den er mit erhobenen Händen entgegennimmt. Die Färbung ist mit Absicht dunkel gehalten, um die Nacht anzudeuten, aber auf das Grün des Rasens und der Bäume, auf die Gewänder Christi und seiner Jünger breitet das Licht des Himmelsboten einen goldenen Schein. Dagegen ist es im Mittelbilde schon heller Tag [Abb. 194]. Die Thür des Gartens von Gethsemane ist offen geblieben, und gleich davor wird der Verrat des Judas dargestellt, der seinen Herrn umfasst hat und im Begriff ist, ihn zu küssen; dahinter stehen die römischen Soldaten mit Stangen und Fackeln, und schon ist einer dabei, die Hand an den Verratenen zu legen, der nicht ohne Würde ruhig dasteht, den Blick auf seinen Jünger gerichtet. Petrus aber ist über den Knecht des Hohenpriesters hergefallen, welcher ganz fürchterlich schreit, während er ihm das Ohr herunterschneidet. Unten aus dem Thal ragen die Türme und Kuppeln von Jerusalem auf, die sich im nächsten Freskobildchen fortsetzen, wie auch der Feldweg direkt von Gethsemane nach Golgatha hinüberführt. Hier allerdings ist das Vermögen des Künstlers an dem Ernst der Aufgabe fast völlig gescheitert. Rechts in der Ecke auf einem Hügel sieht man die drei Gekreuzigten. Christus ist bereits gestorben, und gläubig blickt der reuige Schächer zu ihm empor, während sich der Ungläubige in qualvollsten Verzerrungen am Kreuze windet. Unter dem Kreuz sieht man einige Kriegsknechte zu Pferde und zu Fuss, und im Vordergrunde ist Maria in Ohnmacht gesunken, von einigen barmherzigen Frauen gestützt.

Arbeitsteilung in der Werkstatt Rossellis

Die Art und Weise, wie Rosselli im letzten Abendmahl die Arbeit zwischen sich und seinen Schülern geteilt hat, lässt sich noch heute, wenigstens in grossen Zügen, mit aller Sicherheit erkennen. Sollte ihm selbst wirklich die Perspektive seiner Halle so wohl gelungen sein, wie Vasari annimmt, oder hat hier nicht vielmehr Piero Hand angelegt, der die Gesetze der Perspektive besser kannte

[1]) Zweiter Saal der Handzeichnungen. M. Jean Guiffrey, Attaché au Musée du Louvre, hatte die Güte, das Blatt für mich photographieren zu lassen.



Abb. 194 GETHSEMANE VON EINEM SCHÜLER ROSSELLIS

als sein Meister? Man fühlt sich zu der letzten Annahme berechtigt[1]), aber ein bindender Beweis kann natürlich nicht erbracht werden. Dagegen trägt jeder einzelne von den Männern im Saale die Züge der Kunst Meister Cosimos auf der Stirn. Wie wenig belebt erscheinen diese seelenlosen Halbnaturen der heiligen Versammlung, wie wenig individuell gezeichnet sind die vier Porträtgestalten! Nirgends eine natürliche Bewegung, nirgends ein packender Ausdruck, so dass das Auge von vornherein darauf verzichtet, nach schönen Formen und Linien zu suchen. Und gerade künstlerische Aufgaben mussten hier dem Cosimo Rosselli entgegentreten, nachdem das Schema der Komposition längst durch Männer wie Castagno und Ghirlandajo festgestellt worden war.

Der Schüler Rossellis erscheint nicht grösser, aber auch nicht geringer als sein Meister; ihm genügte es, das Thatsächliche treu zu schildern, doch dachte er nicht daran, es künstlerisch zu gestalten. Von den drei kleinen Bildern gewinnt wenigstens Gethsemane einen gewissen malerischen Reiz durch das Bestreben, die Lichtwirkungen anzudeuten, welche die Erscheinung des Engels in der Dunkelheit der Nacht hervorrufen musste. Und hier ist es wohl zweifelsohne wiederum Pier di Cosimo gewesen, der nach dem ersten Erfolge in der Bergpredigt die Landschaft gemalt hat. Für ihn ist der Engel sofort die Lichtquelle geworden, welche das nächtliche Dunkel erhellt. Da aber alle drei Scenen in ein einziges Landschaftsbild komponiert sind, so hat Piero wahrscheinlich auch den Hintergrund des Verrates und der Kreuzigung gemalt. Das Figürliche dagegen wurde in allen drei Bildern von demselben unbekannten Gehilfen des Cosimo Rosselli ausgeführt, welcher bei Frauen wie bei Männern stets die gleichen Gesichtstypen wiederholte, stets dieselben langen, schmalen, gelenklosen Hände malte und in seinen Kompositionen mehr gedrängt als übersichtlich wirkt. Er trat in den kleinen Scenen aus der Passion Christi zum erstenmal nicht ohne Erfolg als selbständige Künstlerindividualität auf, führte in der Gesetzgebung auf Sinai ganz ähnliche Aufgaben im Mittelgrunde aus und sah sich dann endlich im Durchzug durchs Rote Meer einem grösseren Auftrag gegenüber. Denn er hat hier fast die ganze rechte Hälfte des Unterganges Pharaos und links die Gruppe der durch die Berge abziehenden Israeliten gemalt. Sein Name ist uns verloren gegangen, denn ausser Piero und Andrea di Cosimo, von denen der letztere erst im Jahre 1477 geboren wurde[2]), hat uns Vasari niemanden genannt, der in der Werkstätte des Rosselli gearbeitet hätte.

Technik und Erhaltung des Abendmahls

Das technische Können Rossellis hat sich im Abendmahl im Vergleich zur Bergpredigt nicht unwesentlich erhöht. Daher haben sich auch die Farben besser erhalten, obwohl es an Zerstörungen und Restaurationen auch hier nicht mangelt. Vor allem wurden in der Mitte Petrus, Christus und Judas zum Teil ganz neu gemalt[3]). Der Goldauftrag, welcher in der Bergpredigt noch wenig ange-

[1]) Schmarsow, Melozzo da Forli p. 225.
[2]) Vasari ed. Milanesi V p. 204 Anm. 1.
[3]) Taja, Descr. del Pal. Vat., Roma 1750, p. 44: Questo quadro resta alquanto indebolito di chiaroscuro in una striscia di quattro palmi nel mezzo per una ripulitura assai più indiscreta di quella, che é stata presentemente fatta nel restante del quadro. Im Jahre 1750 etwa ist also das ganze Fresko restauriert worden. Dasselbe sagt Chattard, Nuova descrizione del Vaticano, Roma 1766, Tom. II p. 38.

wandt ist, wurde hier zum erstenmal auch zur Schattierung der Gewänder benutzt, vor allem bei dem Jüngling ganz links in der Ecke und im Mantel des betenden Christus in Gethsemane.



Abb. 195 DAS ATELIERHÜNDLEIN DES COSIMO ROSSELLI



Abb. 196 KÖPFE AUS DER ANBETUNG DES GOLDENEN KALBES VON EINEM SCHÜLER ROSSELLIS

KAPITEL IV • DIE GESETZGEBUNG AUF SINAI

Nachdem er seine Schilderungen aus dem Neuen Testament vollendet hatte, machte sich Rosselli mit seinen Gehilfen an die beiden Darstellungen aus dem Leben des Moses, welche ihm gleichfalls übertragen worden waren. Hier aber hat er die Arbeit zwischen sich und seine Schüler noch viel grossmütiger geteilt. Denn nur noch an die Gesetzgebung auf Sinai legte er selbst Hand an; der Durchzug durchs Rote Meer blieb vollständig der Werkstätte überlassen. Ja, man muss sich die Frage vorlegen, ob der Meister überhaupt noch in Rom gewesen ist, als dies Bild gemalt wurde; befindet sich doch in Santo Spirito zu Florenz noch heute ein Altarbild an Ort und Stelle, welches ganz und gar den Kunstcharakter des Cosimo Rosselli zeigt und die Jahreszahl 1482 trägt[1]). Tafel XXV

Jedenfalls ist die Gesetzgebung auf Sinai die letzte Arbeit Rossellis in der Sixtina gewesen und zugleich sein Meisterstück. Wenn nicht schon auf die Bildnisse der Päpste oben, so kann sich Vasaris Erzählung von den schönen, blauen Farben und dem vielen Golde, welche das Auge des Papstes bestachen, nur auf dieses Gemälde beziehen. Es ist auch von allen Fresken Rossellis das am besten erhaltene; es ist mit flimmernden Goldlichtern förmlich überschüttet und mit einem solchen Reichtum von Figuren angefüllt, dass man merkt, der Künstler habe hier einen besonderen Kraftaufwand gemacht. Was war das Resultat? Künstlerisch betrachtet gewiss kein glänzendes, aber man muss den Meister mit dem Auftrag entschuldigen, mit jener Überfülle von Stoff, welchen der päpstliche Theologe unbedingt auf dieser einen Bildfläche dargestellt sehen wollte.

[1]) Es stellt eine thronende Madonna mit zwei Engeln zwischen den Heiligen Thomas und Petrus dar. Leider existiert von dem Bilde keine Photographie. Knapp a. a. O. p. 113 erwähnt das Bild nicht unter den Werken des Cosimo Rosselli. Ihm sind ausserdem auch die grosse Madonna von S. Maria Nuova jetzt in den Uffizien, eine Kreuztragung Christi in S. Trinita zu Florenz und eine thronende Madonna mit Heiligen im Museum zu Cambridge entgangen, von denen ich allerdings nicht behaupten will, dass sie alle ganz eigenhändig von Cosimo Rosselli ausgeführt worden sind. Miss J. Lohse in Florenz, der ich mich auch sonst zu grossem Dank verpflichtet fühle, hatte die Güte, dieses Gemälde noch einmal auf seine Jahreszahl hin für mich zu prüfen.

An den fünf Vorgängen, welche neben-, über- und hintereinander auf beschränktem Plan geschildert werden sollten, ist nicht nur Cosimo Rossellis Kompositionstalent gescheitert; auch das Landschaftsgemälde, welches Pier di Cosimo ausgeführt hat, ist mit Motiven überfüllt worden, um für alle diese Ereignisse einen Schauplatz zu schaffen. Ausser dem geräumigen Vordergrunde, wo zwei Vorgänge nebeneinander geschildert werden sollten, galt es im Mittelgrunde den Berg Sinai aufzubauen, und überdies noch seitwärts rechts und links für eine vierte und fünfte Darstellung Raum zu behalten. Man denke sich nur einmal den Berg Sinai nicht mehr vorhanden, welch eine Wohlthat würde es für das Auge sein, wenn sich das Flussthal rechts in grossen, stillen Linien bis zu den Anhöhen fortsetzen würde! Das Allzuviel beunruhigt das Auge auch in der Landschaft, und aus diesem Grunde gab Vasari der weniger komplizierten Natur in dem Bilde der Bergpredigt den Vorzug. Ja, er hat die Landschaft in der Gesetzgebung nicht einmal als Werk des Pier di Cosimo genannt, obwohl wir seine Hand sofort an den Felsbildungen, an den vollendet gearbeiteten Bäumen und Sträuchern und an den ihm allein eigentümlichen Lichteffekten erkennen können.

Die Landschaft in der Gesetzgebung



Abb. 197 JOSUA SCHLAFEND AUF DEM BERGE SINAI VON ROSSELLI

Wie werden wir die Komposition Rossellis anders verstehen lernen, als indem wir ihm Schritt für Schritt von einer Scene zur anderen folgen? In dem Wirrsal dieser völlig unübersichtlich angeordneten Menschen und Scenen verzichtet man überdies sofort auf jeden Kunstgenuss, und nachdem das Auge vergebens einen Ruhepunkt gesucht, begnügt sich der Verstand, das Dargestellte zu zergliedern und nur nach dem Sinn der einzelnen Vorgänge zu forschen.

Die biblische Grundlage der Gesetzgebung

„Und da der Herr ausgeredet hatte mit Mose auf dem Berge Sinai, gab er ihm zwei Tafeln des Zeugnisses; die waren steinern und geschrieben mit dem Finger Gottes“[1]). Mit der Darstellung dieses Vorganges hat Rosselli seine Erzählung oben auf dem Berge Sinai begonnen. Knieend empfängt hier Moses, welcher in Ehrfurcht den Mantel abgelegt hat, aus den Händen Jehovas die

[1]) 2. Mose XXXI v. 18.

Gesetzestafeln, in die der Herr selbst die Schrift gegraben hatte[1]). Zwei anbetende Engel begleiten ihn, und Cherubsköpfe blicken aus der Wolke hervor, deren goldener Abglanz überall auf den Bäumen und Büschen des Berges ruht. Niemand durfte den heiligen Berg Gottes berühren, während ihn die Wolke des Herrn beschattete. Nur den jugendlichen Josua sieht man etwas weiter unten friedlich schlummern, das Haupt auf einen Felsentisch gestützt [Abb. 197]; so verbrachte er die vierzig Tage und die vierzig Nächte, welche Gott mit Moses redete[2]).

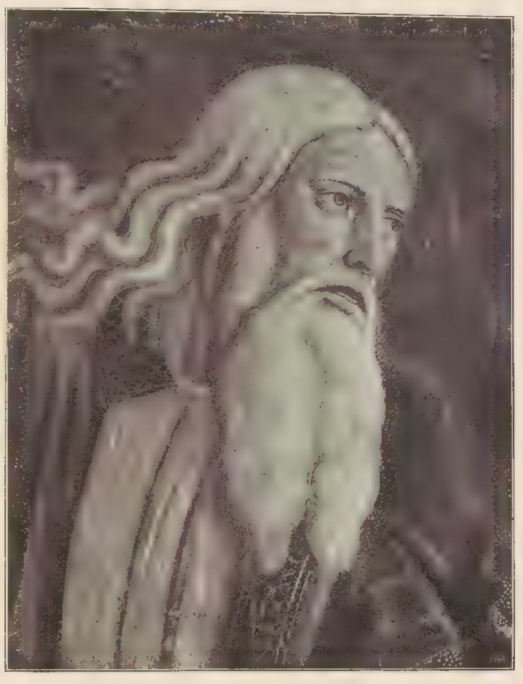


Abb. 198 KOPF DES MOSES VON ROSSELLI

Moses zerschmettert die Gesetzestafeln

Mit der Zerschmetterung der Gesetzestafeln setzt sich die Schilderung fort, oder soll man sagen mit der Anbetung des goldenen Kalbes? Ursache und Wirkung sind hier nicht in den geringsten inneren Zusammenhang gebracht, ja, man gewinnt überhaupt nicht den Eindruck, dass Moses die Abgötterei gesehen hat, da er der Scene fast den Rücken kehrt. Eine Tafel in jeder Hand, hat er den rechten Arm gehoben und den linken gesenkt, das Gewicht des Körpers ruht allein auf dem linken Fusse, und der grüne Mantel flattert unruhig um ihn herum. Welch eine unerhörte Kraftanstrengung hat Rosselli hier gemacht! Aber wie völlig versagte sein Können selbst hier, wo er so ernstlich gewollt hat. Wie lächerlich ist doch der Ausdruck, den er für einen leidenschaftlich bewegten Affekt gefunden hat! In keiner der Bewegungen des Moses, welcher halb schwebend zwischen Gehen und Stehen erscheint, spricht sich wirkliche That-

[1]) 2. Mose XXXII v. 16.

[2]) 2. Mose XXIV v. 13—18. Die bisherigen Beschreibungen dieses Gemäldes, wie sie zuletzt auch noch Cavalcaselle und Crowe, Storia della pittura in Italia VIII p. 152 gegeben haben, sind völlig ungenügend und zum Teil falsch. Man hat in dem Begleiter des Moses nicht einmal den Josua erkannt; die „Herrlichkeit des Herrn" ist allen Beschreibern entgangen und ebenso die Erklärung der letzten Scene, wie Moses, den Abglanz Gottes auf der Stirn, mit den neuen Gesetzestafeln zurückkehrt und sich die Juden von ihm abwenden.

kraft aus; nur aus den harten, finsteren Zügen redet ein fürchterlicher Zorn [Abb. 198]. Hier findet sich nichts von der gottgeheiligten Würde des Erwählten Jehovahs, die ihn doch in den Strafgerichten, welche Botticelli schildert, nicht einen Augenblick verlässt. Und was soll man von dem unglücklichen Wurf der Falten und den harten, schwunglosen Linien sagen, welche das Auge mehr beleidigen als erfreuen? Da wirkt der Anblick des getreuen Josua fast versöhnend, der mit bekümmertem Gesicht, die Finger fest ineinander verschlungen, ruhig dastehend hinter seinem Herrn sichtbar wird.

Die Anbetung des goldenen Kalbes

Nicht die Abtrünnigen, welche sich um den Altar geschart haben, scheinen den gewaltigen Zorn des Moses zu erregen, sondern das tanzende Paar ganz im Vordergrunde rechts, zu welchem er so grimmig hinüberschaut. Sie nehmen allerdings an dem allgemeinen Jubel fröhlichen Anteil, aber nach der Bibel hatten doch der Anblick des goldenen Kalbes und dessen Anbetung das Zerschmettern der Gesetzestafeln zur Folge[1]) und von alledem scheint Moses nichts zu sehen. Ganz rechts wendet sich eine Gruppe von vier Personen von den Götzendienern ab, und man meint, sie wollten mit dem Greuel nichts zu schaffen haben. Sicherlich sind alle sechs Porträtgestalten — die einzigen in diesem Gemälde — ja, der vornehme, junge Mann mit goldenen Ketten und Perlenschmuck [Abb. 199], scheint gar einer von den vielen Roveresprösslingen zu sein, die damals am Hofe Sixtus IV. ihr Glück zu machen suchten. Jedenfalls ist überall in seinen langen, braunen Rock goldenes Eichenlaub eingewebt. Zwischen dem tanzenden Paar und dem erzürnten Moses, ein wenig zurück, gleich unter dem Felsen, ist dann die Hauptscene der Anbetung des goldenen Kalbes in kleineren Verhältnissen eingeschoben. Hier ist ein mächtiger Altar errichtet, wo von allen Seiten sichtbar das goldene Kalb auf hohem Postamente thront; Spielleute stehen herum mit den mannigfachsten Instrumenten; Abtrünnige knieen anbetend auf beiden Seiten. Die zwei, welche allein an der Vorderseite knieen, tragen Verzierungen von goldenem Eichenlaub auf ihren Mänteln, eine Anspielung auf das Roveregeschlecht, aber eine wenig taktvolle. Dichtes, wirres Menschengedränge füllt rechts den Mittelgrund aus, und unter den Abtrünnigen links von dem goldenen Götzenbilde glaubt man auch den Aron zu erkennen, als Hoherpriester durch einen spitzen, hohen Hut charakterisiert.

Die Strafe der Abtrünnigen

Rechts, gerade über den Porträtgestalten, wird in noch kleineren Verhältnissen die Bestrafung des Volkes geschildert. Und hier hat sich der Maler dem Bibeltext gegenüber einige Freiheiten gestattet[2]). Er legte nämlich zwischen Gute und Böse ein reissendes Gewässer. Während Moses links, wiederum von Josua begleitet, die Todesurteile ausspricht, führen die Bewaffneten rechts gegenüber am anderen Ufer mit unbarmherziger Mordlust seine Befehle aus.

So behandelt die grössere, rechte Hälfte des Gemäldes ein geschlossenes Thema für sich: die Gesetzgebung auf Sinai, die Untreue des Volkes, den Zorn seines Hirten, und endlich die Strafe an den Abgefallenen. Aber damit konnte die Gesetzgebung nicht schliessen; es musste notwendigerweise auch von der Versöhnung Gottes und von den neuen Gesetzestafeln die Rede sein. Wie

[1]) 2. Mose XXXII v. 19.
[2]) 2. Mose XXXII v. 27 u. 28.

aber war es möglich, auf derselben Bildfläche noch einmal eine Gesetzgebung zu schildern, um dann endlich Moses wiederum darzustellen, wie er mit den neuen Tafeln von Sinai herniederkommt? Allerdings könnte man den Vorgang auf dem Berge sowohl auf die ersten Tafeln wie auf die zweiten beziehen; dass er sich aber auf die erste Gesetzgebung bezieht, hat der Maler mit Absicht dadurch zum Ausdruck gebracht, dass Gott Vater hier dem Hirten Israels die selbst geschriebenen Tafeln überreicht. Die neuen Gesetzestafeln hatte Moses angefertigt, und er hatte nach dem Befehl Jehovahs die Gebote darauf verzeichnet[1]).



Abb. 199 JÜNGLINGSPORTRÄT VON ROSSELLI

Die Herrlichkeit des Herrn

Um nun die Rückkehr des Moses mit den neuen Tafeln zu begründen, ist links ganz oben in der Ecke des Gemäldes, für den Beschauer aus der Entfernung absolut unsichtbar, ein höchst eigenartiges Thema zur Darstellung gelangt. Nichts kann bezeichnender sein für die Art, wie die Fresken der Sixtina gemalt wurden, als die Anbringung dieses kleinen Vorganges, der schon damals dem Auge absolut entgehen musste. Man sieht, wie wenig künstlerische Gesichtspunkte massgebend waren, wie dagegen alles darauf ankam, den Stoff des aufgegebenen Themas in allen Einzelheiten zu verarbeiten. „Lass mich deine Herrlichkeit sehen“, hatte Moses den Herrn gebeten, und die Antwort hatte gelautet: „Mein Angesicht kannst du nicht sehen; denn kein Mensch wird leben, der mich siehet. Aber es ist ein Raum bei mir, da sollst du auf dem Felsen stehen. Wenn denn nun meine Herrlichkeit vorübergeht, will ich dich in der Felsenkluft stehen lassen, und meine Hand soll über dir sein, bis ich vorübergehe[2]).“ Dieser Vorgang ist hoch oben links über den Zelten der Juden zur Darstellung gelangt, allerdings auf eine sehr flüchtige und seltsame Weise. Mühsam entdeckt das Auge selbst aus der Nähe im Gebirge

[1]) 2. Mose XXXIV v. 4. Und Mose hieb zwei steinerne Tafeln, wie die ersten waren; und stand des Morgens frühe auf und stieg auf den Berg Sinai, wie ihm der Herr geboten hatte, und nahm die zwei steinernen Tafeln in seine Hand. v. 28. Und er schrieb auf die Tafeln solchen Bund, die zehn Worte.

[2]) 2. Mose XXXIII v. 18; v. 20—22.

eine Felsenschlucht, in welcher Moses anbetend kniet, während der Himmel, in welchem Gott Vater vorüberzieht, in den Farben des Regenbogens erglüht. Gegenüber am Bergesabhang sieht man dann den Wiederschein des Lichtes, und überall sind das Gras und die Bäume mit Gold schattiert; ja, unten im Thal in einem dunklen Wäldchen, wo ein Landmann seinen Esel treibt, leuchtet es noch hell von der Herrlichkeit des Herrn, und dämmerndes Licht ruht auch über den Zelten daneben, wo Männer und Frauen, in Gruppen geschart, der kommenden Dinge zu harren scheinen. Wer hat von den Malern der Sixtina an solchem Spiel und Wiederspiel des Lichtes Freude gehabt, wenn nicht Pier di Cosimo? Wer hätte sich überhaupt bereit gefunden, hier in höchster Höhe Dinge darzustellen, welche von unten niemand sehen konnte, wenn nicht dieser seltsame Phantast?

Moses bringt dem Volk die neuen Gesetzestafeln

Im Vordergrunde hat dann Rosselli die Erzählung aufs zwangloseste fortgesetzt. Den Abglanz der Herrlichkeit des Herrn auf der Stirn, kehrt Moses, von Josua gefolgt, mit den neuen Gesetzestafeln zu seinem Volk zurück. „Und er wusste nicht, dass die Haut seines Angesichtes leuchtete[1].“ Dieser Ausdruck des Unbewusstseins kommt in dem gleichmütig sich nahenden Gesetzgeber aufs beste zur Geltung, während Josua eine naive Freude nicht unterdrücken kann, dass sein Meister dem Volke noch einmal die Gebote des versöhnten Gottes überbringt. Aber die Juden wenden sich ab, vom Glanz Jehovahs geblendet und heben Mäntel und Hände gegen Moses empor, unfähig, seinen Anblick zu ertragen.

Die Arbeitsteilung

Ebenso eigenhändig wie in Bergpredigt und Abendmahl hat Cosimo Rosselli auch in der Gesetzgebung auf Sinai den ganzen Vordergrund gemalt, obwohl seine Leistungen nicht immer gleichwertig sind. Er hat sich natürlicherweise bei den Porträts mehr Mühe gegeben als bei den Idealgestalten, denn er hatte hier eine schärfere Kritik zu fürchten. So sind die beiden Gruppen rechts das beste auf dem Fresko. Das junge Liebespaar zeigt zwar in den Köpfen wenig Ausdruck, und beide sind in der Haltung noch ein wenig steif, aber sie bedeuten doch in dem sonst so kühlen, mit Landschaftsmotiven und Figuren überfüllten Gemälde ein anmutiges Stück Leben. Noch besser ist die Gruppe der Vier gleich daneben. Sie haben ihre besondere Geschichte, aber wer kann sie erraten? Der priesterlich gekleidete Mann mit dem braunen Vollbart, der jüngere Mann im grünen Wams mit der Goldkette, die anmutsvolle, junge Frau endlich im langen, rosa Mantel [Abb. 200], reden alle drei auf den Jüngling ein, der beteuernd die Hand auf die Brust legt. Was geht zwischen ihnen vor? Woher nahm Rosselli auf einmal die Fähigkeit, die ihm sonst fast niemals zu Gebote stand, zwischen den einzelnen Personen seelische Beziehungen herzustellen? Wie weit Pier di Cosimo hier die Hand im Spiel gehabt hat, lässt sich nicht entscheiden, denn die Zeichnung dieser Gruppe geht jedenfalls noch auf Rosselli zurück. Aber seine Spuren entdeckt man mit Bestimmtheit an dem plastischen Wurf des roten Mantels der schönen Frau und an so launigen Motiven wie das Atelier-Hündlein, welches direkt aus dem Fresko heraus auf uns zuzukommen scheint, wie an dem Farbentopf mit dem Pinsel, den der Maler gleich daneben

[1]) 2. Mose XXXIV v. 29—35.



Abb. 200 FRAUENPORTRÄT VON ROSSELLI

aufgebaut hat, wie endlich an dem Affen, welcher sich etwas im Hintergrunde, nicht weit von der tanzenden Jungfrau, vergnügt. Pier di Cosimo hat dann auch, wie gesagt, die ganze Landschaft ausgeführt und, wo er konnte, seine goldenen Lichteffekte angebracht; er hat alle die zierlichen Blumen und Sträucher gemalt, welche im Vordergrunde den Boden bedecken; von ihm stammt weiter die schlanke Palme links im Vordergrunde und all das dunkle Gebüsch auf dem Berge Sinai und die kunstvolle Perspektive der Flusslandschaft daneben. Aber Figürliches, das ganz und gar seinen Kunstcharakter trüge, lässt sich überhaupt nicht nachweisen; vielmehr hat derselbe Schüler, welcher im letzten Abendmahl die drei Passionsdarstellungen malte, auch in der Gesetzgebung alle Nebenscenen ausgeführt. Von ihm sind die Männer und Frauen, welche links vor den Zelten erscheinen, von ihm ist das abtrünnige Volk gemalt, welches sich um den Altar geschart hat; er hat dann endlich auch ganz selbständig die Strafe an den Götzendienern geschildert.

Die Erhaltung der Gesetzgebung

Der grossen Sorgfalt, welche Rosselli auf die Technik gerade dieses Gemäldes gewandt hat, verdankt es auch seine gute Erhaltung. Überall schimmert noch die Goldfarbe auf den roten, grünen und blauen Gewändern, ja selbst Bart und Haare sind vor allem in der Gruppe links mit Gold schattiert. Von den Knieen abwärts sind von den meisten Figuren grosse und kleine Farbenstücke mutwillig abgestossen worden; von wirklicher Übermalung aber kann nur oben in der Erscheinung Gott Vaters die Rede sein, wo auch der knieende Moses gelitten hat. Aber auch hier haben sich der anbetende Engel und einige Cherubimköpfe zwischen beiden intakt erhalten. Die Farbenexperimente, welche Pier di Cosimo endlich oben links mit der „Herrlichkeit des Herrn“ gemacht hat, erwiesen sich als wenig haltbar, und mit den bunten Farben zugleich sind auch einige Zweige der Fächerpalme abgeblättert. Rechts gegenüber ist ganz oben in der Ecke ein kleines Stück Landschaft in Form eines länglichen Rechteckes völlig neu gemalt.



ENGELSKOPF VON DER CAPPELLA DE' PAZZI IN FLORENZ



GITTERDEKORATION IN S. TRINITA ZU FLORENZ

Tafel XXIV

KAPITEL V • DER DURCHZUG DURCHS ROTE MEER

Zwei Schülerhände lassen sich überall in den Sixtinafresken des Cosimo Rosselli nachweisen, und beiden hat der Meister regelmässig dieselben Aufgaben anvertraut. Pier di Cosimo musste in der Bergpredigt und in der Gesetzgebung die Landschaften malen; dem zweiten Schüler ist im Abendmahl und in der Gesetzgebung Komposition und Ausführung aller Nebenscenen zugefallen. Nur in der Bergpredigt lässt sich die Arbeit des Unbekannten der argen Zerstörung wegen nicht mehr feststellen, und ebenso wenig kann im Abendmahl gesagt werden, wie weit Pier di Cosimo an der Architekturmalerei Anteil nahm. Man wird solche Arbeitsteilung unter die einzelnen Schüler je nach ihrer Begabung einfach und praktisch finden, man begreift auch, dass die Leistungen der Schüler in einem gewissen Verhältnis zu den Leistungen des Meisters stehen müssen, und es ist endlich klar, dass Rosselli für den grossen Auftrag nur solche Kräfte mit nach Rom nahm, von denen er sich eine wirkliche Hilfeleistung versprechen durfte. Da er selbst sehr fleissig gewesen sein muss — wir sahen, dass er fast alle Figuren im Vordergrunde eigenhändig ausgeführt hat — so konnten ihm zwei tüchtige Schüler vollständig genügen, und die Fresken in der Sixtina zeigen, wie richtig er die Begabung der beiden erkannte und ihr Können zu verwerten wusste. Der zwanzigjährige Pier di Cosimo hatte es wohl nur seiner grossen Jugend zu verdanken, wenn er sich zunächst mit landschaftlichen Hintergründen begnügen musste; sein minder begabter Genosse hatte dagegen nirgends etwas wirklich Hervorragendes geleistet, bis ihm im Durchzug durchs Rote Meer eine grosse und ehrenvolle Aufgabe zufiel.

Pier di Cosimo und ein unbekannter Rosselli-Schüler sind die Maler des Bildes

Die merkwürdigen Beziehungen dieses Freskogemäldes zur Schlacht bei Campo Morto sind bereits nachgewiesen worden; daraus ergiebt sich also, dass der Durchzug durchs Rote Meer erst nach dem 21. August 1482 in Angriff genommen worden sein kann. War Cosimo Rosselli damals überhaupt nicht mehr in Rom? Ist er erst wieder im August des folgenden Jahres dorthin zurückgekehrt, um bei der Aufdeckung der Fresken zugegen zu sein? Jedenfalls verbürgt das Altarbild von Santo Spirito vom Jahre 1482 seine Gegenwart

in Florenz in diesem Jahre[1]), und es kann also nicht wundernehmen, wenn auf einmal im Durchzug durchs Rote Meer die Schüler statt des Meisters auftreten. Pier di Cosimo und sein Mitarbeiter in der Werkstatt Rossellis haben sich in dies Gemälde zu ziemlich gleichen Hälften geteilt, und jeder hat das auf ihn fallende Stück so ganz für sich durchdacht und ausgeführt, dass von einer einheitlichen Komposition überhaupt nicht mehr die Rede sein kann.

Pier di Cosimo malte die Landschaft

Nur in der einheitlichen Durchführung des Hintergrundes machte Piero seine Rechte als Landschaftsmaler und Naturfreund geltend. Nirgends hatte sich ihm ja bis jetzt eine so köstliche Gelegenheit geboten, seine Freude an Naturstimmungen walten zu lassen. Wir sahen, wie er sich eine Atmosphäre von Luft und Licht zu schaffen versuchte, wo sich nur immer die Gelegenheit bieten mochte, wie er es unternahm, einen Sonnenuntergang zu schildern, und über den Garten von Gethsemane nächtliche Schatten zu breiten, und wie er in der visionären Herrlichkeit des Herrn überall das Licht durch Bäume und Gebüsch hindurchleuchten liess. Hier aber begnügte er sich noch meistens damit, durch flimmernde Goldschattierungen sein Verständnis für Licht- und Schattenwirkungen an den Tag zu legen, und erst im Durchzug durchs Rote Meer offenbarten sich ihm leise und verheissungsvoll die Geheimnisse der Freilichtmalerei. Hier lag ja das gegebene Thema thatsächlich so, dass es galt, ein furchtbares Naturereignis in seinen vernichtenden Wirkungen auf die Menschen darzustellen. Ein Regenguss, den Gott selbst gesandt, hatte nach Ansicht aller Wundergläubigen die Schlacht von Campo Morto zu Gunsten der Päpstlichen entschieden. Darum konnte der Zorn Gottes nicht mehr, wie es in der Bibel geschrieben stand, in schwarzer Wolke über dem Heer der Ägypter lagern, sondern ein strömender Regen sollte sich auf die dem Untergang Geweihten ergiessen, welche so zu gleicher Zeit das Strafgericht an den Ägyptern und an den Neapolitanern versinnlichen mussten. Man kann sich die Begeisterung vorstellen, mit welcher Pier di Cosimo diese Aufgabe ergriffen hat, und man muss noch heute bewundern, wie eigenartig er den Stoff behandelt hat, obwohl der helle Farbenglanz natürlich längst verblichen ist. Ihm stellte sich das Regenwunder als ein schreckliches Gewitter dar, vor welchem er sich, wenn wir Vasari glauben dürfen, selbst fast kindisch fürchten konnte. Tief und unheilschwanger hängen die Wolken über der wohlbefestigten Stadt der Ägypter herab; Regen und Hagel ergiessen sich in Strömen auf das ägyptische Heer. Aber weiter nach oben ist auf einmal der finstere Wolkenschleier zerrissen, ein Stück blauen Himmels wird sichtbar, und ein Sonnenblick streift die Landschaft am anderen Ufer und senkt sich leuchtend auf das gerettete Israel herab. Solch phantastisches Spiel von Licht und Schatten verstand von allen florentiner Künstlern damals allein der junge Piero wiederzugeben. Hier schildert er Wolkenbildungen und Sonnenschein schon in ganz ähnlicher Weise wie später in der Empfängnis der Jungfrau in den Uffizien, wo er diese Naturgeheimnisse nur noch feiner und intimer nachempfunden hat. Siegreich brechen hier die Sonnenstrahlen durch die fliehenden Wolken, und ein heiterer Blick streift

[1]) Wir werden doch schwerlich annehmen können, dass das Bild in Rom gemalt und von dort nach Florenz transportiert worden ist.

eben die Häuser und Türme einer Stadt, welche trotzig auf steiler Felsenhöhe thront.

Lichteffekte bei Pier di Cosimo

Ganz dieselben Lichteffekte wie in dem Tafelbilde in den Uffizien hat der Schüler Rossellis auch an der Landschaft des Roten Meeres zur Darstellung zu bringen versucht, wo er auf der Sonnenseite die Felskegel vergoldet, deren eigenartige Bildung für ihn besonders charakteristisch erscheint. Hier hat er dann auch alle seine Lieblingsbäume angebracht. Gleich am Ufer, ganz wie später im Tod der Prokris[1]), ist eine Fülle von Steinen und Korallen ausgestreut; hier steht derselbe schlanke Baum mit der reichen Blätterkrone, den man in der Bergpredigt sieht. Die kleineren Bäume und Sträucher aber, welche sicher und flüchtig gezeichnet und gemalt sind, kommen schon in der Landschaft der Kreuzigung vor, wo man auch die nackte Felsbildung wiedererkennt mit dem grünen Rasenstück oben darauf. Vor allem aber ist der kahle Baumstamm ein besonderes Merkmal der Hand Pieros, der ein solches Wahrzeichen auf seinen Bildern anzubringen liebte: so in dem Porträt der Simonetta Vespucci in Chantilly, in der Empfängnis und in der thronenden Madonna in Florenz, auf der heiligen Familie in Dresden und auf einer Anbetung des Kindes in Londoner Privatbesitz.

Die biblische Grundlage

Der Text, welchen die beiden Rosselli-Schüler ihrer Schilderung zu Grunde gelegt haben, ist der folgende: „Als nun die Morgenwache kam, schauete der Herr auf der Ägypter Heer aus der Feuersäule und Wolke und machte einen Schrecken in ihrem Heer.

Aber der Herr sprach zu Mose: Recke deine Hand aus über das Meer, dass das Wasser wieder herfalle über die Ägypter, über ihre Wagen und Reiter.

Da reckte Mose seine Hand aus über das Meer; und das Meer kam wieder vor Morgens in seinen Strom, und die Ägypter flohen ihm entgegen. Also stürzte sie der Herr mitten ins Meer[2]).“

Das Wunder ist geschehen. Moses hat bereits die Hand mit dem Stab zurückgezogen, und das Strafgericht Jehovahs bricht über Ägypten herein. In der Mitte zwischen den Geretteten und den Untergehenden schwebt auf den trüben Gewässern die Feuersäule, die dunkle Hälfte den Ägyptern zukehrend, die helle Israel; dort herrscht nächtliches Dunkel, hier aber ist heller Tag. Fürwahr ein feierlicher und furchtbarer Augenblick zugleich, der die Sympathie des Beschauers zwischen dem Dankgefühl der Geretteten und dem Entsetzen der Verlorenen teilt.

Pharaos Untergang

Mitten in den bewegten Wassern des Roten Meeres, dessen undurchsichtige Masse wie ein Sumpf erscheint, tobt der verzweifelte Kampf zwischen Leben und Tod, dessen erbarmungslose Entscheidung bereits gefallen ist. Ganz im Vordergrunde auf einem grauweissen Pferde, welches sich in letzter Kraftanstrengung noch einmal aufbäumt, sieht man den Ägypterkönig selbst [vgl. Abb. 113]; er ist in einen braunen Stahlpanzer gehüllt, den auf der Brust zwei Perlenkleinodien zieren, und auf dem turbangeschmückten Haupt werden die Zacken einer Krone sichtbar. Ringsumher kämpfen fast alle seine Getreuen noch gegen die empörten Elemente; er selbst aber giebt sich schon hoffnungslos dem Untergange preis.

[1]) In der Nationalgalerie zu London. [2]) 2. Mose XIV v. 24, v. 26 u. 27.

Die Arme ausgebreitet, den Mund weit aufgerissen, den Zornesblick verzweiflungsvoll emporgerichtet, hat er sich weit im Sattel zurückgeworfen; ein letzter furchtbarer Aufschrei, ein letztes sich Emporringen aus dem blutig roten Wasser, und schon im nächsten Augenblick werden Ross und Reiter in die Tiefe versinken[1]). Verzweiflung, Zorn und ohnmächtiger Rachedurst beseelen auch die Reiter, welche dem König folgen; nur wenige haben sich schon todesgefasst in ihr Geschick ergeben. Mit hoch erhobenem Schwert ist ein Reitersmann seinem Könige vorausgeeilt. Er steht mehr im Sattel als er sitzt, der Mantel flattert hoch in der Luft; die Hoffnung, das Leben zu retten, der Durst, seine Rache zu kühlen, geben ihm übermenschliche Kraft. Wird er das Land erreichen und mit dem Schwert das verhasste Geschlecht überfallen, welches am Ufer so ruhig seine Lobgesänge singt? Tote und Lebendige, Schwimmende und Ertrinkende füllen die bewegten Wassermassen; aber nicht ein einziger von ihnen allen wird ans andere Ufer hinübergelangen, denn zwischen Israel und seine Feinde hat sich Gott selbst in der Feuersäule und Wolke gestellt.

Das ahnen die meisten Ägypter so gut wie Moses selbst und seine Begleiter. Darum dort die ohnmächtige Verzweiflung, darum hier das still beglückende Gefühl der Sicherheit. Wie ein Feuerbrand, welchen ein Sturmwind an allen Orten zugleich anzufachen scheint, ist über die Ägypter der Schrecken des Gerichtes hereingebrochen; aber gegenüber, wo das befreite Volk sich seiner Rettung freut, schweigen alle Kämpfe, alle Zweifel, alle Leidenschaften. Die Absicht, durch einen packenden Kontrast die zwei getrennten Hälften des Gemäldes zu verbinden, wird niemand verkennen können, aber die Säule hätte nicht als eine Mauer dargestellt werden sollen, an welcher die Angriffe der Ägypter abprallen. Denn das Auge glaubt an solche Wunder nicht. Wenn der Mensch dem Menschen gegenüberstände, wie in Botticellis Bestrafung der Rotte Korah, wie in der Vertreibung Attilas in der Stanza d'Eliodoro, wenn der Ägypterkönig schon bis zu Moses vorgedrungen wäre und hier, von unsichtbaren Gewalten bezwungen, vor ihm zurückprallen würde, dann wäre eine einheitliche Komposition erreicht, dann wäre der Stoff in der That dramatisch gestaltet worden.

Moses und seine Begleiter

Wenigstens in der Gruppe der Israeliten hat Pier di Cosimo ein einheitliches Ganze in völlig geschlossener Stimmung geschaffen. Die zwölf Begleiter des Moses haben sich nicht wie die zwölf Jünger des Herrn in der Bergpredigt in stumpfer, gleichgültiger Haltung dicht um ihren Meister geschart; die Menschen bewegen sich vielmehr frei und zwanglos auf dem muschelbedeckten Strande, wo für sie alle Raum ist, wo überdies durch das von oben einfallende Licht fast jede Figur plastisch aufs schärfste modelliert erscheint.

[1]) Rechts im Hintergrunde vor der Mauer der Stadt sieht man einen alten Mann unter einem Baldachin thronen, von einer Schar jüngerer Leute umgeben. Es handelt sich augenscheinlich um eine Beratung, und die Scene könnte, wie es schon Plattner, auf 2. Mose XIV v. 5 sich gründend, gethan, als Rat des Königs Pharao vor dem Auszug erklärt werden. Er hat dann im Vordergrunde allerdings nur Krieger gesehen und nicht den König selbst. (Beschreibung der Stadt Rom, Stuttgart 1832, II p. 249.) Diese Erklärung aber hat deswegen Schwierigkeiten, weil Pharao im Hintergrunde als Greis erscheint, im Vordergrunde dagegen als ein Mann in den besten Jahren.

Moses selbst ist in der vollen Kraft seiner Mannesjahre dargestellt mit langem, dunkelbraunem Bart und Haar, aber schon mit ziemlich tiefen Runzeln auf der hohen Stirn. Die Augen richten sich empor und begegnen dem Lichtstrom, der aus zerrissenen Wolken herniederfällt, und der Mund ist redend geöffnet, so dass die Zähne sichtbar werden. „Da sangen Moses und die Kinder Israels dies Lied dem Herrn und sprachen: Ich will dem Herrn singen, denn er hat eine herrliche That gethan, Ross und Wagen hat er ins Meer gestürzt[1].“ Das ist der wunderbare Augenblick, den Piero schildern wollte. Dankbar und glücklich sind Aron und Mirjam rechts und links von Moses in die Kniee gesunken. Aron, ein jüngerer Mann, wie Moses selbst in einen gelben Brokatmantel gehüllt, einen blauen Turban auf dem Haupt, flüstert mit andächtig gefalteten Händen stille Gebete; Mirjam aber begleitet die Klänge ihrer Harfe mit lautem Lobgesang. Moses, Aron und Mirjam, deren Dankgefühl Pier di Cosimo so individuell bei jedem einzelnen und doch so geschlossen in der Gesamtstimmung zum Ausdruck zu bringen verstand, müssen aber in dieser Gruppe auch das ganze Israel repräsentieren. Alle Männer, welche hinter ihnen stehen, sind Porträtgestalten, und erst in der eiligen Frau ganz links in der Ecke und ihren Begleiterinnen setzt sich das Thema fort, denn sie folgen den Juden, welche eben in langen Zügen den schmalen Felsenpfad zwischen den Bergen hinaufklimmen.

Die Porträtgestalten

Es war in der That ein sehr glücklich erdachtes Mittel, durch Anbringung von Porträtgestalten sich der gleichgültigen Volksmenge zu entledigen und Gelegenheit zu gewinnen, die Männer, auf welche es eigentlich ankam, zu verherrlichen, nämlich die Helden der Schlacht von Campo Morto. Die Rettung Israels vor den Ägyptern als Parallele der Rettung des Papstes vor den Neapolitanern recht klar und doch in gehaltener Sprache zur Anschauung zu bringen, das war der Schwerpunkt des aufgegebenen Themas. Zuerst musste, wie wir sahen, dieser historischen Anspielung der typologische Zusammenhang mit der Berufung der ersten Jünger geopfert werden, und dann mussten sich Regen und Hagel auf die Ägypter ergiessen, um die Deutung des Bildes auf die Schlacht von Campo Morto verständlicher zu machen[2]. Kein Wunder, dass endlich auch

[1]) 2. Mose XV v. 1 u. 2.

[2]) Vgl. oben p. 254 ff. Dieser unbiblische Regen unterscheidet denn auch das Fresko der Schule Rossellis von den wenigen Darstellungen desselben Inhaltes, welche in der Renaissance gemalt wurden. Es sind in Italien etwa folgende zu nennen: Das Fresko des Benozzo Gozzoli im Campo Santo zu Pisa, das Temperabild des Ercole Grandi in der Galerie Layard, ein Ölbild des Andrea Previtali im Palazzo Ducale, beide in Venedig, das Fresko aus der Schule Raffaels in den Loggien des Vatikans und endlich die Fresken des Bernardino Luini, welche aus dem Palast der Pelucca nach Mailand in den Palazzo Reale übertragen wurden. Den Kontrast zwischen Rettung und Untergang bringt Raffael am packendsten zum Ausdruck. Das Bild des Venezianers zeigt dagegen die merkwürdigste Verwandtschaft mit dem Fresko des Pier di Cosimo. Ein flammender Blitz fährt hier über das Wasser dahin, in welchem die Ägypter bereits ertrunken sind. Am Ufer haben Moses und Aron Halt gemacht, während die Juden abziehen, und auch hier haben sich zwischen die Idealgestalten einige gewappnete Krieger — augenscheinlich Porträtgestalten — eingedrängt. Am ausführlichsten in nicht weniger als vier Gemälden hat Luini den Durchzug durchs Rote Meer mit dem, was voranging und nachfolgte, behandelt. Vgl. Luca Beltrami: Bernardino Luini e la Pelucca im Arch. stor. dell' arte 1895 p. 14 n. 13 und 14.

die Kinder Israels den Helden der Schlacht ihren Platz räumen mussten. Vasari hatte noch in Rom von dieser zeitgeschichtlichen Bedeutung des Durchzugs durchs Rote Meer gehört und in der zweiten Auflage seiner Lebensbeschreibungen die Tradition verwertet. „Und weil er so ausgezeichnet nach der Natur porträtierte“, so schrieb er ja im Leben des Pier di Cosimo, „malte er in Rom viele Bildnisse hervorragender Persönlichkeiten und vor allem das des Virginio Orsini und das des Roberto Malatesta, welche er in diesen Geschichten angebracht hat.“ Wo sollten wir nun diese beiden, damals hochberühmten Kriegshelden suchen, wenn nicht im Durchzug durchs Rote Meer, im Zusammenhang mit dem einzigen, kriegerischen Ereignis, welches im Freskencyklus der Sixtina zur Darstellung gelangt ist? Wo treten hier sonst überhaupt noch jüngere und ältere Männer so bedeutsam und selbstbewusst in kriegerischer Rüstung auf? Überdies schreibt ja Vasari die Porträts dieser Helden ausdrücklich dem Piero zu, der in Bergpredigt, Abendmahl und Gesetzgebung nur ausnahmsweise die Hand an die Bildnisse einiger Knaben gelegt hat. Welches Gemälde also kann Vasari anders vorgeschwebt haben, wie er Pieros Verdienste als Porträtmaler schilderte, wenn nicht die Gruppe der Gewaffneten im Durchzug durchs Rote Meer?

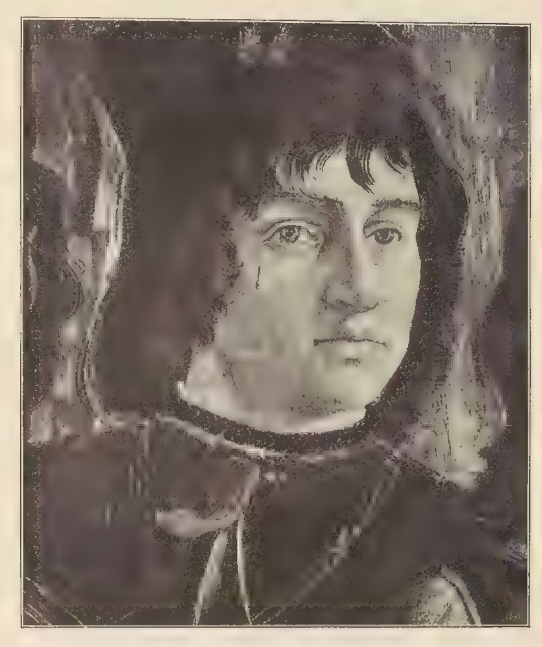


Abb. 203 PORTRÄT DES VIRGINIO ORSINI (?) VON PIER DI COSIMO

Gewiss, es kann im allgemeinen über die Beziehung der Aussage Vasaris auf die Kriegergruppe am Ufer des Roten Meeres nicht der geringste Zweifel herrschen. Wird es aber auch gelingen, mit derselben Sicherheit die beiden Porträts zu identifizieren, durch deren Erwähnung bei Vasari überhaupt erst der Zusammenhang dieses Freskobildes mit einer der berühmtesten Schlachten des Jahrhunderts festgestellt werden konnte?

Zunächst treten im Gefolge des Moses nur vier Kriegsleute in voller Stahlrüstung auf: Zwei ältere Männer und zwei Jünglinge, welche beide nicht viel mehr als zwanzig Jahre zählen können. Die Porträts des Virginio Orsini

und des Roberto Malatesta wird man also nur in den Köpfen der beiden älteren Krieger zu suchen haben, von welchen der vornehmere in voller Figur, dem Beschauer halb den Rücken kehrend, im Vordergrunde erscheint, während ihm schräg gegenüber der Kopf des anderen [Abb. 203] zwischen den beiden jungen Kriegern sichtbar wird. Betrachtet man nun die Gruppe dieser drei, welchen sich noch hinter dem älteren Manne ein Jüngling mit roter Kappe zugesellt hat, so gewinnt man den Eindruck, dass alle die drei oder vier zusammengehören. Man meint, der Vater sei zurückgetreten, um seinen mannhaften Söhnen Platz zu machen.

Bildnis des Virginio Orsini

Nun hat Virginio Orsini thatsächlich in der Schlacht gegen den Thronfolger von Neapel mit mehreren jüngeren Rittern aus dem Geschlecht der Orsini zusammengefochten, mit seinem eigenen Sohne Giordano, mit Paolo Orsini, dem Sohn des Kardinals Latino und mit Nicola Orsini, dem Grafen von Pitigliano. Ja, der älteste Geschichtsschreiber des Hauses nimmt die Ehre des Tages sogar für die Orsini allein in Anspruch[1]). So liegt die Vermutung nahe genug, dass in dem älteren Manne mit den jüngeren Kriegern Virginio Orsini und die Seinen dargestellt worden seien, und man würde solche Annahme wahrscheinlich mühelos beweisen können, hätte Antonio Pollajuolo, wie er beabsichtigte, die Erzstatue des berühmten römischen Parteihauptes ausgeführt[2]), und wären die auf uns gekommenen Porträts Virginios nicht fast völlig zerstört. Virginio Orsini, welcher in seinem prächtigen Kastell zu Bracciano für Architekten, Bildhauer und Maler stets genug zu thun hatte, liess von Antonazzo Romano den Thorbogen seines Schlosses im Innern mit Freskomalereien schmücken, wo sich noch heute zweimal sein Bildnis erhalten hat[3]). Aber diese Fresken haben, nachdem sie ganz und gar übermalt worden sind, heute eigentlich nur noch historischen Wert. Trotzdem bieten die Porträts in Bracciano mit dem Bildnis Virginios in der Sixtinischen Kapelle nicht unwichtige Vergleichungspunkte dar. Die rundliche Form des Kopfes ist dieselbe, wie auch die der Augen, der Nase, des kleinen Mundes mit den vollen Lippen. Nur ist Virginio in späteren Jahren, wie man ihn in Bracciano sieht, noch voller im Gesicht geworden; die dünner gewordenen Haare trägt er kürzer geschnitten, und sie sind überdies durch ein tief über die Stirn herabgezogenes Barett fast ganz verdeckt. Die Söhne befinden sich auch in Bracciano im Reiterzug des Vaters, aber hier gleicht ein Kopf so sehr dem anderen, dass man nicht daran denken kann, sie mit den jungen Rittern im Durchzug durchs Rote Meer zu identifizieren. Überhaupt ist der Beweis, dass das Bildnis des Virginio Orsini in Bracciano und der ältere Mann in der Gruppe des Pier di Cosimo dieselbe Person seien, nicht zwingend

[1]) Francesco Sansovino, L'historia di casa Orsina, Venezia 1565, p. 113: Si hebbe quel giorno la vittoria per la parte degli Orsini. Hier findet sich auch p. 69—70 ein Porträtstich Virginios, welcher dasselbe fette Gesicht zeigt wie die Porträts in der Sixtinischen Kapelle und im Palast von Bracciano. Medaillen haben sich von Virginio nicht erhalten.

[2]) Vgl. den Brief des Antonio Pollajuolo an Virginio Orsini vom 13. Juli 1494 im Arch. stor. dell' arte (1892) V p. 208.

[3]) Vgl. Borsari, Guida di Bracciano, Roma 1895, p. 37, Die Fresken sind neuerdings auf Veranlassung des verdienstvollen Wiederherstellers des Schlosses von Bracciano, Cav. Raffaello Ojetti, von Moscioni photographiert worden.



Abb. 204 PORTRÄT DES ROBERTO MALATESTA (?) VON PIER DI COSIMO

zu erbringen, da die Fresken des Antonazzo Romano zu sehr zerstört sind. Allein da wir wissen, dass der Durchzug durchs Rote Meer als Denkmal der Schlacht von Campo Morto aufzufassen ist, dass die Orsini mit Roberto Malatesta als Helden dieser Schlacht gepriesen wurden, und da endlich Vasari erzählt, Pier di Cosimo habe die Porträts des Virginio und des Roberto Malatesta in den Wandgemälden der Sixtina angebracht, kann eigentlich in die Gegenwart Virginios kaum ein Zweifel gesetzt werden.

Als wenige Tage nach der Schlacht die Gefangenen im Triumphzug durch die Strassen der Stadt geführt wurden und die Orsini ihre eroberten Standarten am Boden schleiften[1]), da stand Sixtus IV. auf der Höhe seines Ruhmes, und die Venezianer konnten ihm noch nach Monaten vorhalten, dass seit vielen Jahrhunderten die Stadt Rom keinen glücklicheren und glorreicheren Tag gesehen hätte[2]). Das tragische Ende Robertos, des Helden der Schlacht, konnte solchen Eindruck nur erhöhen, und man begrub ihn in St. Peter mit so glänzenden Ehren, „wie man einen Papst begräbt[3])". Hat doch auch Sixtus IV. selbst damals Malatesta wiederholt bewiesen, welch tiefen Anteil er am Geschick seines Erretters nahm. Er sandte ihm seine besten Ärzte, er ging, als alle Hoffnung aufgegeben war, selbst in den Palast des Kardinals von Mailand, dem Sterbenden das Sakrament zu spenden, er trug persönlich Sorge, dass den natürlichen Söhnen Robertos das Erbe des Vaters erhalten bliebe, und auf dem Ehrengrab des Helden in St. Peter liess er sein Reiterbild in Marmor aushauen[4]). So ergiebt es sich mit Notwendigkeit, dass das Porträt des Roberto Malatesta auch in einem Gemälde angebracht werden musste, welches seinen Sieg über die Bedränger Roms verherrlichen sollte. Und wo wäre dies Bildnis sonst zu suchen, wenn nicht in dem älteren Kriegsmanne [Abb. 204], welcher im Vordergrunde, in ganzer Figur sichtbar, neben der singenden Mirjam den Orsini schräg gegenübersteht? Er stellt unter den Porträtgestalten ungefähr dasselbe dar, was Moses unter Israel bedeutet, d. h. man erkennt ihn sofort als den Vornehmsten von allen. Er ist auch zu dem Regenwunder, durch welches er ja den glorreichsten Sieg seines Lebens gewonnen haben soll, wie Moses selbst, in eine besondere Beziehung gebracht, indem er staunend die Rechte emporhebt und freudig zu den sich entladenden Gewitterwolken emporblickt. Äusser-

Bildnis des Roberto Malatesta

[1]) Nach Sansovino (a. a. O. p. 114) soll Vicino Orsini, der Sohn des neapolitanischen Gross-Connetable Pietro Angelo Orsini das Königsbanner der Aragonen, welches er mit eigener Hand erobert hatte, im Triumphzug in Rom im Staube geschleift haben. Vicino war vielmehr einer unter den Gefangenen, und wahrscheinlich gebührt dieser Triumph einem der Söhne Virginios, dem, welcher im Fresko Pieros so bedeutsam im Vordergrunde steht. Jakob von Volterra (Muratori XXIII p. 178) und Sigismondo de' Conti (Le storie de' sui tempi p. 144) geben beide den Vicino unter den vornehmsten Gefangenen an.

[2]) Vgl. das Schreiben der Venezianer an Sixtus IV. vom 12. Januar 1482 bei Sigismondo de' Conti I p. 169: Affuit Deus pio ardori nostro: Hostis a duce nostro fusus, fugatusque, liberata Urbs, commeatus aperti, triumphus actus in honorem Beatitudinis Vestrae, longissimo captivorum procerum ordine, quo nullum laetiorum, clarioremve per multa retro secula vidit Urbs Romana.

[3]) Notar del Nantiporto (Muratori III, 2 p. 1078): E fu fatto il Ciburio, come se fusse un Papa, con tutte le cerimonie, che si usa di fare.

[4]) Vgl. oben p. 257.

lich giebt sich seine Führerschaft auch durch den Glanz seiner Erscheinung kund, denn er allein von allen Kriegern trägt unter dem herrlichen, dunkelroten Mantel einen Schuppenpanzer aus schimmerndem Golde. Der Sohn Sigismondos war noch nicht einundvierzig Jahre alt, als er in Rom kaum einen Monat nach der Schlacht bei Campo Morto starb, und als ein Held in der Fülle seiner Kraft erscheint er auch auf seinem Reiterrelief, welches heute der Louvre bewahrt. In dem Porträt in der Sixtina allerdings sehen wir ihn älter, hier ist sein Haar bereits ergraut, und die Kämpfe einer ruhelosen Kriegerlaufbahn stehen ihm im Gesicht geschrieben. Roberto Malatesta war schon tot, als Bildhauer und Maler darangingen, sein Porträt zu entwerfen. Aber der Maler ist jedenfalls ein grösserer Künstler gewesen als der Bildhauer. Er suchte im Kopf des Helden von Campo Morto Züge individuellen Lebens zum Ausdruck zu bringen, während sich der Bildhauer begnügte, ein schönes Reiterbild zu schaffen, das dem Papst gefallen sollte; ihm ist es auf Porträtähnlichkeit wenig angekommen (vgl. Abb. 112). Trotzdem stimmen Relief und Gemälde in den Hauptzügen überein. Das Profil des Kopfes würde ganz dasselbe sein, wenn der Reitersmann den Blick erheben und den Kopf ein wenig seitwärts richten würde. Die etwas gebogene Nase, der ziemlich grosse Mund, das kurze Kinn stimmen hier und dort überein; vor allem aber ist der Schnitt der Haare, welche schräg am Gesicht, die Ohren vollständig verdeckend, ziemlich weit auf die Schulter herabfallen, für die Bestimmung des Porträts ausschlaggebend. Roberto Malatesta, von welchem man vor wenig Monaten noch in Rom in allen Strassen gesungen hatte: „Er ist's, der Israel erlösen wird“[1]), tritt in Pier di Cosimos merkwürdiger Porträtgruppe thatsächlich wie Moses unter den ge-



Abb. 205 PORTRÄT EINES JUNGEN KRIEGERS VON PIER DI COSIMO

[1]) Pastor a. a. O. II p. 550.

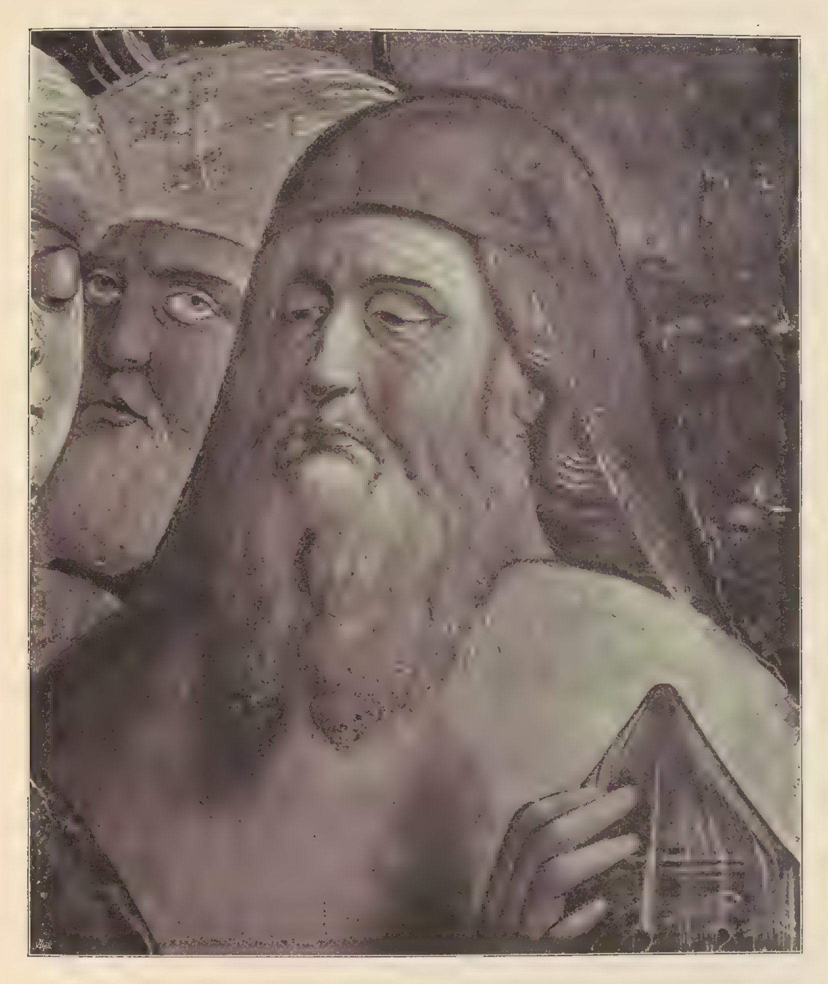


Abb. 206 PORTRÄT DES KARDINALS BESSARION VON PIER DI COSIMO

retteten Juden auf. Wie hätte man auch den Helden der Schlacht vergessen können, als man der grössten Waffenthat seines Lebens im Durchzug durchs Rote Meer ein Denkmal setzte?

Bildnis des Kardinals Bessarion

Die Dankbarkeit also bestimmte Sixtus IV., in einem der Gemälde seiner Palastkapelle das Porträt seines Erretters anbringen zu lassen, und ähnliche Empfindungen mussten ihn veranlassen, auf demselben Gemälde, in derselben Gruppe die Erinnerung an einen anderen Wohlthäter festzuhalten, welcher schon seit fast zehn Jahren im Grabe schlummerte. Links von Moses hält der junge, römische Ritter [Abb. 205] sehr ostentativ ein Reliquiengefäss empor, dessen spezielle Bedeutung für den Sieg von Campo Morto wir heute nicht mehr enträtseln können; rechts gegenüber hinter dem knieenden Aron wird ein würdiger Greis mit lang herabfliessendem, schneeweissem Vollbart sichtbar [Abb. 206], welcher gleichfalls ein Reliquiengefäss emporhält, das er mit einem Schleiertuche ehrfurchtsvoll erfasst hat[1]). Er trägt einen breiten, weissen Pelzkragen über den Schultern, ein scharlachrotes Tuch auf dem ergrauten Haar und einen scharlachroten Mantel über dem hellblauen Gewande. Gerade so ist regelmässig der heilige Hieronymus gekleidet, wenn er uns, vor allem in den grossen Kirchenbildern Venedigs, als Hüter des Madonnenthrones begegnet[2]). Es ist die Kardinalstracht des Quattrocento, in welcher Hieronymus auch als Heiliger erscheint, und in derselben Tracht tritt hinter dem knieenden Aron der ehrwürdige Alte auf, der auch in der Majestät seiner äusseren Erscheinung die hohe Würde eines Kirchenfürsten zur Schau trägt. Nun hat im Kardinalskollegium Sixtus IV. nur ein einziger Mann einen Bart getragen und schon dadurch eine gewisse Berühmtheit erlangt, nämlich der Grieche Bessarion, welcher von Eugen IV. im Jahre 1439 den roten Hut erhalten hatte. Der Kardinal von Nicäa, wie man ihn im Abendlande nannte, hat mehr als dreissig Jahre lang im heiligen Kollegium gesessen, wo er die höchste Autorität genoss[3]). Nicht nur seine Schicksale hatten ihn berühmt gemacht; auch durch grosse Freigiebigkeit, Sittenstrenge und Gelehrsamkeit erwarb er sich in ganz Italien das höchste Ansehen, welches er unter fünf Päpsten nacheinander zu behaupten wusste, die sich seiner Person für die wichtigsten Legationen bedient haben. Nach dem Tode Nikolaus V. schwebte die Tiara über seinem Haupt, und Aeneas Sylvius berichtet in seinen Commentarien, dass damals der französische Kardinal, Alain von Taillebourg, als ausschlaggebenden Grund gegen die Wahl des Griechen seinen langen Bart geltend gemacht hat, der gegen alle kanonischen Gesetze verstiesse[4]). Für die Gelehrten und vor

[1]) Geradeso pflegte auch der Papst am Sonntag Laetare die goldene Rose in Prozession zu tragen. Burchard, Diarium ed. Thuasne I p. 244: Deinde Papa, accepta rosa, eam per pedem pannicello circumvolutam sinistra manu portavit, dextra benedixit populo. Mein verehrter Freund, Herr Prälat Friedrich Schneider, bestimmte mich zuerst, den früher ausgesprochenen Gedanken an Kelch und Historiengefäss aufzugeben. Herr Professor Marc Rosenberg erkannte ebenfalls in den Gefässen, welche Kardinal und Ritter tragen, Reliquiengefässe.

[2]) Z. B. in dem Altarbild Bellinis in San Zaccaria und in Tafelbildern des Montagna und des Diana in der Akademie von Venedig.

[3]) Vgl. über Bessarion die Monographie von Henri Vast, Le Cardinal Bessarion (1403—1472), Paris 1878. Pastor a. a. O. I p. 257—260; II p. 371—374, p. 443—444.

[4]) E. Müntz, Histoire de l'art pendant la Renaissance I p. 321.

allem für seine griechischen Landsleute war der Palast des Kardinals bei SS. Apostoli stets geöffnet, denn Bessarion war selbst ein grosser Verehrer Platos, dem er gegen die Angriffe des Georg von Trapezunt eine berühmte Verteidigungsschrift gewidmet hatte. Francesco della Rovere aber musste sich dem griechischen Kardinal noch besonders verpflichtet fühlen, denn er hatte in jüngeren Jahren oft in seinem Hause gewohnt, und sein wissenschaftliches Ansehen war nicht wenig gestiegen, nachdem Bessarion erklärt hatte, er lasse nichts mehr an die Öffentlichkeit gelangen, was Francesco von Savona nicht vorher durchgesehen und verbessert habe[1]); ja, man sagte, der Ordensgeneral der Franziskaner habe den roten Hut allein Bessarions dringender Fürsprache bei Paul II. zu verdanken gehabt[2]). Auch bei der Papstwahl vom Jahre 1471 hatte Bessarion seine Stimme dem Francesco della Rovere gegeben[3]), der ihm als Papst sofort die ehrenvolle, aber schwierige Legation nach Frankreich übertrug. Es gelang dem greisen Kirchenfürsten nicht, den französischen König für einen Kreuzzug gegen die Türken zu begeistern. Verstimmt kehrte er nach Italien zurück und starb schon am 18. November 1472 in Ravenna. Die sterblichen Reste Bessarions wurden nach Rom gebracht und in Gegenwart des Papstes mit grossem Gepränge in der Apostelkirche beigesetzt[4]).

Man sieht, Sixtus IV. hatte Grund genug, an Bessarion wie an einen seiner grössten Wohlthäter zu denken, und das Denkmal, welches er ihm in der Hauskapelle des Vatikans gesetzt hat, ehrt seine eigene Gesinnung. Warum allerdings der Kardinal mit seinen beiden turbangeschmückten Begleitern gerade im Durchzug durchs Rote Meer unter all dem kriegerischen Volk auftreten muss, lässt sich nur vermutungsweise bestimmen. In seiner Eigenschaft als venezianischer Feldhauptmann war Roberto Malatesta bekanntlich dem Papst zu Hilfe gekommen, und durch die Truppen Venedigs war der Sieg von Campo Morto erfochten worden. Nun hatte Bessarion zur Lagunenstadt alte Beziehungen gehabt[5]). Hier hatte er selbst zuerst den Boden des Abendlandes betreten, hier war er auf dem Bucintoro als päpstlicher Legat mit höchsten Ehren empfangen worden, hier wurde er später sogar durch das Ehrenbürgerrecht geehrt. Vier Jahre vor seinem Tode vermachte Bessarion der Republik seine

[1]) Dies bezeugt niemand anders als Platina in der ihm heute zugeschriebenen Biographie Sixtus IV. Vgl. Muratori a. a. O. III, 2 p. 1054: Hominem (i. e. Sixtum IV) quoque frequenter audivit Bessarion Cardinalis Nicaenus, vir Latina et Graeca literatura insignis, cujus familiaritate ita delectatus est, ut eodem contubernio persaepe usi sint; nihilque edere Nicaenus ipse umquam voluerit, quod non huius lima prius et judicio emendatum esset.

[2]) Vespasiano da Bisticci, Vite di uomini illustri del secolo XV bei Mai, Spicil. Rom. I (Roma 1839) p. 194: Venendo in corte maestro Francesco da Savoia, che de poi fu papa Sisto, lo tolse in casa sua e facevagli leggere certe lezioni di Scoto, che era maraviglioso iscotista. Parendogli uomo dotto, fece tanto con papa Pagolo, che lo fece fare Cardinale, che mai non sarebbe suto *(sic)* senza il mezzo suo. Dieselbe Thatsache bezeugt Kardinal Ammanati in seinen Briefen, Epistolae et commentarii n. 529. Vgl. Pastor II p. 434 Anm. 6.

[3]) Pastor II p. 430 und im Anhang Nr. 108—109 unter den ungedruckten Aktenstücken.

[4]) Pastor II p. 444. Vgl. über die Leichenrede, welche sich zuweilen direkt an Sixtus richtet, Voigt, Wiederbelebung des klassischen Altertums II p. 125 Anm. 1. Sie ist gedruckt bei Malvasia, Compendio storico della ven. basilica di SS. dodeci Apostoli p. 235.

[5]) Voigt II p. 133.

ganze, herrliche Bibliothek von neunhundert Bänden, eigentlich mit keiner anderen Begründung, als indem er sagte, dass in Venedig Menschen aller Nationen zusammenkämen, und dass hier die Griechen zuerst zu landen pflegten. Auch einen Splitter des h. Kreuzes hatte Bessarion der Stadt verehrt, und diese Reliquie, so darf man wohl vermuten, hält er auch im Fresco des Pier di Cosimo in dem kelchartigen Schrein empor[1]). Schrieb man den Sieg bei Campo Morto auch den Wunderwirkungen von Reliquien zu, welche man vielleicht aus der Stadt mit ins Lager hinausgeführt hatte? Die Annahme ist nicht unwahrscheinlich, allein da kein einziger Chronist davon berichtet, kann die wirkliche Bedeutung dieser Reliquien, welche rechts vom Moses der Ritter, links der Priester emporhalten, heute nicht mehr mit Sicherheit bestimmt werden. Doch beweisen jedenfalls diese Symbole christlichen Glaubens, welche mitten in die jüdische Umgebung eingeführt



Abb. 207 PORTRÄT DES KARDINALS BESSARION VON JUSTUS VON GENT
Heute im Louvre zu Paris

[1]) Dieselbe Reliquie trägt Bessarion auch im Porträt des Cordeliaghi, welches in Venedig über dem Eingang der Marciana hängt. Das Gemälde gilt für eine Kopie nach einem Original des Gentile Bellini, welches sich einmal in S. Maria della Carità befand und im Jahre 1540 gestohlen wurde. Das Porträt ist in Öl gemalt, der Kardinal in der Tracht der Mönche des h. Basilius dargestellt. Er trägt ein weisses Gewand und darüber einen schwarzen Mantel mit schwarzer Kapuze. Neben ihm steht die weisse Mitra auf dem Tisch. Er hält vor sich in beiden Händen die Reliquie des h. Kreuzes. Hinter ihm sieht man Kreuzstab und Hut. Unter dem Porträt sieht man eine ausführliche Inschrift, welche schon Ciaconi (II n. 906) abgedruckt hat. Hier wird auch das „lignum crucis sanctissimum“ erwähnt. Vgl. Vast, Le Cardinal Bessarion p. 462, wo auch eine andere Inschrift abgedruckt ist, welche sich einmal in der Kapelle der Bruderschaft befand und ebenfalls des Kreuzsplitters gedenkt. Über Cordeliaghi siehe auch Vasari ed. Milanesi III p. 647 Anm. 1. Ein Stich nach dem Porträt findet sich bei Laurentius Thempolos, Graeca D. Marci Bibliotheca codicum manu scriptorum per titulos digesta. Unterschrift: B.[essarionis] Card.[inalis] graphica effigies ex pereleganti pictura, quae extat Venetiis in schola S. Mariae Caritatis. Das Exemplar dieses Buches, welches sich in Venedig befindet, wurde mir durch die Güte des Präfekten der Marciana, Conte Soranzo, bekannt. Auf einen zweiten Stich nach diesem Bilde wies mich Professor Marc Rosenberg freundlichst hin. Vgl. die 1767 in Venedig erschienene Schrift: In perantiquam sacram tabulam graecam insigni sodalitio Sanctae Mariae Caritatis Venetiarum ab amplissimo Cardinali Bessarione dono datam dissertatio.

sind, so zwingend wie alles übrige, dass der Durchzug durchs Rote Meer vom Beschauer als ein Gleichnis der Schlacht von Campo Morto verstanden werden soll.

Wo aber hat Pier di Cosimo, so fragt man mit Recht, die Vorlage für das Porträt des Kardinals von Nicäa gefunden? Er brauchte nicht lange zu suchen, denn wenn wir Vasari glauben dürfen, so befand sich ein Bildnis Bessarions mit vielen anderen Porträts berühmter Männer in den oberen Gemächern des Palastes Nikolaus V., unweit der Kapelle Sixtus IV. Sie alle wurden heruntergeschlagen, ehe Raffael die Stanzen auszumalen begann[1]).

Die machtvolle Erscheinung des griechischen Kardinals muss auch die Phantasie der Nachgeborenen noch beschäftigt haben. Federigo da Montefeltre liess dessen Bildnis in seinem Studio unter anderen berühmten Männern malen[2]) [Abb. 207], und als Pinturicchio in der Libreria zu Siena die Konsistorien Eugens IV. und Calixt III. schilderte, vergass er niemals, unter all den bartlosen Kirchenfürsten den Kardinal Bessarion anzubringen, das freundliche Idealbild eines würdigen, alten Mannes mit langem, weissem Bart. Aber auch die mündliche Tradition, dass der griechische Kirchenfürst, wie so viele seiner gelehrten Landsleute, in den Freskogemälden der Kapelle Sixtus IV. einen Ehrenplatz gefunden habe, ist erst ganz allmählich erloschen; noch Paul III. wusste davon, und er hat einmal selbst dem Kardinal von Sant' Angelo die Porträts des Bessarion, des Argyropulos und einiger anderer Griechen gezeigt[3]).

Selbstporträt des Pier di Cosimo

Pier di Cosimo müsste kein echter Florentiner gewesen sein, hätte er seiner glänzendsten Leistung in der Kapelle, die ihn auf einmal weit über die Gehilfen seines Meisters hinaushob und ihn den besten seiner Landsleute ebenbürtig an die Seite stellte, nicht die allgemein übliche Signatur seines Selbstporträts hinzugefügt. Gleich links neben Moses wird der Kopf eines jungen Mannes sichtbar mit höchst intelligentem, aber sehr mürrischem Gesichtsausdruck [Abb. 208]. Er trägt einen schwarzen Kittel und eine schwarze Kappe, wie die anderen Maler in der Sixtina auch, und er blickt so starr aus dem Bilde heraus den Beschauer an, dass man das Selbstbildnis sofort erkennen muss, welches nach dem Spiegel gemalt ist. Man halte die anerkannten Selbstporträts von

[1]) Vasari ed. Milanesi II p. 492 im Leben des Piero della Francesca. Schmarsow (Melozzo da Forli p. 236) will, allerdings ohne ausreichende Gründe, dem Pier della Francesca und dem Bramantino diese Porträts berühmter Männer nehmen und denkt sie sich unter Sixtus IV. von Melozzo da Forli gemalt. Raffael liess diese Bildnisse kopieren, ehe sie zerstört wurden, und Paolo Giovio hat die Kopien für sein Museum berühmter Männer benutzt. Er giebt auch das Porträt Bessarions. Vgl. Pauli Jovii, Elogia virorum literis illustrium, Basil. 1577, p. 43.

[2]) Das Bild gehört der Serie an, welche von Justus von Gent gemalt wurde und sich heute zum Teil im Palazzo Barberini in Rom, zum Teil im Louvre in Paris befindet. Vgl. Morelli, Die Galerien Borghese und Doria Pamphili (1890) p. 328 Anm. 1. Das Porträt Bessarions bewahrt der Louvre. Er erscheint hier sitzend in Kardinalstracht, ein grosses Buch auf den Knieen. In der Bildung von Nase und Mund, der Stirn, so wie des Bartes, der Augenbrauen stimmen das Porträt der Sixtina und das im Louvre vollständig überein. M. Jean Guiffreys Güte verdanke ich die photographische Aufnahme des Bildes im Louvre. Ein Miniaturbild Bessarions wird in der Marciana in Venedig bewahrt (Fichet, Rhetoricorum libri III in Parisiorum Sorbona 1471), eine Medaille besitzt das Goethemuseum in Weimar. Vgl. Armand a. a. O. III p. 158.

[3]) Nolhac, Petites notes sur l'art Italien p. 11. Vgl. weiter unten den Text ausführlich.



Abb. 208 SELBSTPORTRÄT (?) DES PIER DI COSIMO

Künstlern des Quattrocento daneben, das des Benozzo Gozzoli im Palazzo Riccardi, des Filippino in der Brancaccikapelle, des Ghirlandajo in S. Maria Novella, der umbrischen Meister im Cambio in Perugia und in S. Maria Maggiore in Spello, und man wird sofort erkennen, dass auch dieser Jünglingskopf in die Reihe der Künstlerbildnisse gehört. Nun könnte ja auch der Gehilfe Pieros, welcher die rechte Hälfte des Gemäldes ausgeführt hat, hier dargestellt sein[1]). Aber trägt nicht das Bildnis neben Moses gerade den ausgesprochenen Charakter eines Selbstporträts, wird nicht Pier di Cosimo sein eigenes Bild angebracht haben unter seinen eigenen Gestalten? Der Schüler des Cosimo Rosselli ist keine liebenswürdige Natur gewesen. Er ist so seltsam, hiess es von ihm in Florenz, wie die Bilder, welche er malt[2]). Und dieser Missmut, welcher seine Lippen gekräuselt hat und aus dem scharfen Blick der klugen Augen zu uns spricht, lässt auch den zwanzigjährigen viel älter erscheinen, als er war. Hat er sich mit Absicht älter dargestellt, um seiner Jugend mehr Autorität zu leihen? Die ausserordentliche Frühreife Pieros ist durch das Altarbild in Fiesole, welches er achtzehnjährig vollendet hatte, aufs glänzendste bezeugt. Hat er nicht auch in dieser grossartigen Porträtgruppe unter den geretteten Juden, welche er zwei Jahre später malte, das Können eines vollständig fertigen Meisters an den Tag gelegt? Er wird übermenschlich gearbeitet haben, um in so jungen Jahren so bedeutendes leisten zu können. Müssen wir schon im Altarbild in Fiesole und noch viel mehr in den Porträtgestalten der Sixtina die volle Kraft des gereiften Mannes anerkennen, so kann es nicht wundernehmen, wenn sich Piero dieser Thatsache auch bewusst war, und wenn er in den eigenen Zügen die Spuren seines harten Lebenskampfes las und sich älter malte, als er wirklich war.

Anteil des Pier di Cosimo am Durchzug durchs Rote Meer

Die Autorschaft des Pier di Cosimo ist gerade im Durchzug durchs Rote Meer oft verkannt und angegriffen worden, und man hat einem Schüler Ghirlandajos zuschreiben wollen, was in die Werkstatt des Cosimo Rosselli gehört[3]). Schon die äusseren Umstände machen dies aber wenig wahrscheinlich.

[1]) Mit Bildnissen von Freunden und Gehilfen scheint Rosselli sein Selbstporträt in der Bergpredigt umgeben zu haben. Bei dem Kopf des Mönches rechts neben dem sogenannten Giuliano da San Gallo denkt man an Fra Diamante [vgl. Abb. 188]. Aber für keine der Vermutungen lässt sich ein Beweis beibringen.

[2]) Vasari (ed. Milanesi IV p. 143 Anm. 1) giebt in der Ausgabe von 1550 folgendes Epitaph, welches er in der zweiten Ausgabe fortgelassen hat:

S'io strano, et strane fur le mie figure;
Diedi in tale stranezza et grazia et arte;
Et chi strana il disegno a parte a parte,
Da moto, forza et spirto alle pitture.

[3]) Schmarsow (Melozzo da Forli p. 218—222) hat zuerst am Durchzug durchs Rote Meer eine sorgfältige, stilkritische Untersuchung durchgeführt. Ihm gebührt auch das Verdienst, zuerst in der Gruppe links in einzelnen Figuren die Autorschaft Pier di Cosimos nachgewiesen zu haben, der hier allerdings nicht, wie Schmarsow will, auf einmal als Schüler Ghirlandajos auftritt. Die Charakteristik des »Unbekannten« und die Abgrenzung seiner Werke ist dagegen hier zum erstenmal versucht worden. Schon im Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlung v. J. 1895 habe ich Schmarsows Behauptung weiter auszuführen und zu begründen versucht. Dagegen sprach sich Ulmann aus, gleichfalls im Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlung 1896 p. 54, indem er für Benedetto Ghirlandajo eintrat. Knapp in seiner Monographie über Pier di Cosimo, Halle 1899, p. 21

Wir hören von keinem einzigen Schüler, welcher Ghirlandajo nach Rom begleitet hätte, ein sicheres Zeichen, dass seine Gehilfen ihm nur nebensächliche Arbeiten abnahmen, wie man das thatsächlich an der Berufung der ersten Jünger erkennen kann. Und Benedetto Ghirlandajo, welcher die linke Gruppe im Roten Meer gemalt haben soll, tritt uns überhaupt nur in einem einzigen Bilde, nämlich der Kreuztragung im Louvre, als selbständiger Künstler entgegen. Er ist, wenn wir Vasari glauben dürfen, viel in der Welt umhergeschweift und hat es erst in späteren Jahren in Frankreich zu einigem Ansehen und mässigem Wohlstande gebracht[1]). Seiner Anwesenheit in Rom zur Zeit Sixtus IV. aber gedenkt Vasari mit keinem Worte, und es ist viel wahrscheinlicher, dass der ältere und weit tüchtigere David, der mit den römischen Verhältnissen bereits vertraut war, den Bruder auch diesmal wieder begleitet hat. Pier di Cosimos Gegenwart in Rom, seine glänzende Thätigkeit in der Kapelle Sixtus IV. ist dagegen durch Vasari wiederholt bezeugt, der uns ja auch mit dürren Worten erzählt, dass das Rote Meer dem Cosimo Rosselli übertragen worden war. Es war schon damals aller Welt bekannt, dass Piero seinen Meister weit übertraf, und es kann daher nicht in Erstaunen setzen, dass er das wichtigste von allen Fresken, welche der Werkstätte Rossellis anvertraut wurden, fast eigenhändig ausführte. Hätte man wirklich den Triumph von Campo Morto, der doch dem Durchzug durchs Rote Meer seine einzigartige Bedeutung giebt, von einem gänzlich unbekannten Schüler Ghirlandajos ausführen lassen, dessen Spuren wir in der Kapelle heute überhaupt nicht mehr nachweisen können, dessen Gegenwart in Rom durch kein einziges Zeugnis beglaubigt ist?

Anteil des unbekannten Schülers Rossellis am Durchzug durchs Rote Meer

Nimmt also die schriftliche Überlieferung das Fresko des Roten Meeres unbedingt für die Schule des Rosselli in Anspruch, so werden wir durch stilkritische Beobachtungen zu ganz denselben Schlüssen geführt. Wir sahen ja schon, dass nicht nur Pier di Cosimo an die Autorschaft dieses Gemäldes berechtigte Ansprüche hat, sondern dass auch noch einem anderen Schüler Rossellis hier sein Meisterstück gelang. Wir verfolgten die Arbeit des letzteren in den Passionsbildern über dem Abendmahl, in der Züchtigung der Abtrünnigen in der Gesetzgebung und ebendort in der Lagerscene unter der „Herrlichkeit des Herrn". Im Durchzug durchs Rote Meer hat dann derselbe Schüler die abziehenden Juden links im Gebirge gemalt, und rechts im Vordergrunde im Untergang Pharaos den eigentümlichen Charakter seiner Kunst voll und frei entfaltet. Überall verwendet er bei Männern wie bei Frauen dieselben Gesichtstypen, die er bald sehr flüchtig, bald sorgfältiger ausführt. Überall sieht man dieselben grossen Hände mit den langen Fingern, dieselben hässlichen Profile mit den grossen, weit vorstehenden Nasen, dieselben höchst eigentümlichen Waffenstücke und Kopfbedeckungen. Man betrachte z. B. die vier Krieger

hat die Frage nicht nachgeprüft; er schloss sich Ulmann ohne weiteres an, und damit ist ihm für die Würdigung seines Meisters dessen einziges, erhaltenes Freskogemälde und zugleich sein monumentalstes Werk verloren gegangen. Nachträglich finde ich, dass Wolfgang Kallab im XXI. Bande des Jahrbuches der Kunsthist. Sammlung. des allerhöchsten Kaiserhauses (Wien 1900) in seiner Studie über die toscanische Landschaftsmalerei im XIV. und XV. Jahrhundert zu denselben Resultaten gelangt ist wie ich selbst.

[1]) Ed. Milanesi VI p. 531 u. 532.

ganz rechts im Verrat des Judas, und man wird den Helm, den breitrandigen Hut, den Turban und die hohe Popenmütze überall bei den Juden und Ägyptern im Roten Meer wiederfinden. Man beachte ferner, wie brutal der Knecht des Hohenpriesters schreit, während Petrus ihm das Ohr abschneidet. Geradeso schreien die Ägypter mit weit aufgesperrtem Munde und vor allen Dingen der König selbst. Dann scheint sich der Schüler Rossellis — und nicht ganz mit Unrecht — auf die Malerei seiner Pferde etwas zu gut gethan zu haben, denn er hat nicht nur am Roten Meer seine fleissigen Naturstudien verwertet, sondern auch in der Kreuzigung wohlproportionierte Pferde angebracht, wo sie gar nicht nötig waren. Sein Kompositionstalent ist, wie gesagt, nicht hervorragend, aber immerhin bedeutet dieser Unbekannte eine tüchtige Arbeitskraft, und wenigstens im versinkenden Pharao hat er ein Menschenbild voll Eigenart und Leben zu stande gebracht.

Begründung der Autorschaft des Pier di Cosimo am Durchzug durchs Rote Meer

So vollständig entspricht dann im übrigen das Thema selbst und seine Ausführung dem Kunstcharakter Pieros, dass es fast unbegreiflich erscheint, warum man hier gerade Vasaris Zeugnis nicht anerkennen will. Wo hätte sich überhaupt eine Aufgabe finden lassen, welche dem phantastischen Sinn Pieros willkommener hätte sein können, als die Schilderung dieses Ungewitters mit dem schroffen Wechsel von Licht und Schatten und mit dem entsetzlichen Kontrast von Tod und Leben, welche im Roten Meer miteinander ringen mussten? Ist es ferner nicht gerade für seine Kunst charakteristisch, dass er die Gesichter und Gestalten durch einen aus finsteren Wolken hervorbrechenden Sonnenblick plastisch zu modellieren sucht, dass er mit Licht- und Schattenwirkungen schon hier in ganz derselben Weise arbeitet, wie später in seinen Altarbildern in Florenz und in der Anbetung des Kindes zu Berlin? Besonders bezeichnend für den Schüler Rossellis sind dann im einzelnen unter den Männern die feinen, ausdrucksvollen Köpfe des Moses, des Bessarion, des Roberto Malatesta; ferner die Hände des Moses, welche noch den Einfluss Rossellis verraten und doch viel lebendiger und plastischer wirken, dann der grüne Mantel des Moses, der dunkelrote Mantel Malatestas, das gelbe Brokatgewand Arons, welche alle denselben einfachen, aber doch wirkungsvollen Faltenwurf mit dem überfallenden Unterfutter zeigen, wie man ihn bei seinen männlichen und weiblichen Heiligen, vor allem in der Empfängnis in den Uffizien, sieht. Dann ist die Fingerhaltung der Rechten Malatestas wie auch des jungen Ritters zu beachten, welcher gleich hinter ihm erscheint. Diese eigentümliche Art, mit erhobenem Daumen und Zeigefinger auf eine Sache oder Person aufmerksam zu machen, hat Piero von seinem Lehrer Rosselli übernommen und dann aufs häufigste wiederholt: im Joseph in der Anbetung in Dresden, im Johannes in der Empfängnis in den Uffizien und in umgekehrtem Sinne auch im Joseph in der Anbetung in Berlin[1]).

[1]) Eine ebenso typische Handhaltung findet man bei den Umbrern in Beschneidung und Taufe. Man vergleiche die Linke des Moses, welcher der Beschneidung zuschaut, der Zippora, welche mit ihren Söhnen herbeieilt und des Christus, welcher in der Taufe rechts im Mittelgrunde predigt. Auch bei Ghirlandajo findet sich eine typische Handbewegung. Man vergleiche in der Berufung die erhobene Rechte eines der Männer links, ferner des Graubartes im violetten Mantel und in der Gruppe rechts die Hand des zweiten Jünglings von links gerechnet, welche allerdings durch einen Knabenkopf zum Teil verdeckt ist. Diese Handbewegung findet sich

Die Frauentypen des Pier di Cosimo



Abb. 209 FRAUENKOPF VON PIER DI COSIMO

Nicht minder als die Männer verraten auch die Frauen ihre Herkunft aus Pier di Cosimos eigenartig schaffender Phantasie. Er scheint Mirjam selbst und die drei Frauen links neben Malatesta alle miteinander nach demselben Modell ausgeführt zu haben, welches dem Frauenideal aufs engste verwandt ist, das er bereits früher in dem Porträt der Simonetta Vespucci[1]) verkörpert hatte [Abb. 210]. Als die schöne Geliebte des Giuliano de' Medici dreiundzwanzigjährig im Jahre 1476 starb, war Piero erst vierzehn Jahre alt; so wird er das Bild wahrscheinlich aus der Erinnerung und nach erhaltenen Porträts gemalt haben[2]); aber die Schönheit der reizenden Simonetta beschäftigte seine Phantasie auch noch in Rom. Der zweite Frauenkopf links neben Malatesta zeigt eigentlich ganz dasselbe Profil wie die florentiner Edeldame, welche wieder en face gesehen genau so erscheinen würde, wie die schöne, junge Mutter in derselben Gruppe, die ihr Kind in den Armen hält [Abb. 209]. Man vergleiche aber vor allem das Profil der Simonetta Zug für Zug mit dem Profil des zweiten Frauenkopfes neben Malatesta: dieselbe hochgewölbte, freie Stirn, derselbe kleine Mund mit den feingeschwungenen Lippen, dasselbe zierliche Kinn und derselbe auffallend lange Hals begegnen uns hier und dort. Die phantastische Haartracht aber der Geliebten Giulianos mit den aus der Stirn gekämmten, kunstvoll geflochtenen Haaren und dem Perlenschmuck oben über der Stirn findet man ganz ähnlich auch bei der jungen Mutter wieder. Nur ist natürlich die Feinheit der Ausführung im Porträt der Simonetta, einem Kabinettsstück, welches jedermann aus der Nähe betrachten wollte, unendlich viel grösser als in den Frauenköpfen der Sixtina, welche man nur aus weitester Entfernung in einer grossen Gruppe von Personen sehen sollte.

schon in Ghirlandajos Fresken in San Gimignano, und er hat sie später in Florenz noch häufig wiederholt.

[1]) In der Sammlung des Duc d'Aumale in Chantilly.

[2]) Auch Knapp a. a. O. p. 29 hat die Simonetta richtig an den Beginn der Thätigkeit des Pier di Cosimo gesetzt.



Abb. 210 PORTRÄT DER SIMONETTA VESPUCCI VON PIER DI COSIMO
Heute in Chantilly

Auch die Kinder sind für Piero charakteristisch, und vor allem ist der Kopf des Knaben, den die Mutter trägt, ganz und gar der Kindertypus, welchen Pier di Cosimo in der thronenden Madonna, in den Innocenti in Florenz und in den Anbetungen des Kindes in London, Dresden und Berlin stets wiederholt hat[1]). Ja, sogar das weisse Atelierhündlein Rossellis mit dem roten Halsbande durfte nicht fehlen, wie es uns auch schon im Abendmahl und in der Gesetzgebung begegnet ist[2]). Es kauert furchtsam links im Vordergrunde vor der eilenden Frau, welche mit fliegendem Haar und flatterndem Gewande alle ihre Habe von dannen trägt und schaut sich erschrocken nach irgend einem unbekannten Feinde um.

Hat Rossellis unbekannter Schüler die abziehenden Juden links im Hintergrunde über Pieros lebensvollen Gestalten gemalt, so hat Piero dem Genossen als Gegenleistung im Vordergrunde rechts einige Köpfe ausgeführt. In der Ecke über dem Gewaffneten, welcher in ohnmächtiger Abwehr ein riesiges Schwert erhoben hat, sieht man den ausdrucksvollen Kopf eines Toten im Wasser schwimmen. Er ist, wie auch die Köpfe von drei anderen Kriegern ganz unten im Vordergrunde, von Pier di Cosimo gemalt. Zuerst erblickt man hier den helmbewehrten Kopf eines Jünglings, der nahe am Versinken ist, dann den Kahlkopf eines alten Mannes, welcher mit nerviger Faust noch sein Pferd am Zügel führt; dann sieht man endlich gleich hinter ihm einen Jüngling mit den Gewässern ringen, der laut schreiend in entsetzlicher Todesfurcht eine letzte verzweifelte Kraftanstrengung macht. In dem Kahlkopf in der Mitte [Abb. 211] aber wird mit einfachsten Mitteln die ganze Seele eines Mannes enthüllt, der jeden Kampf des Lebens bis dahin tapfer bestanden hat. Wie fest er sein Pferd mit dem ausgestreckten Arm am Zügel erfasst hat, wie entschlossen er die Lippen aufeinanderpresst, wie klar und mutig, ernst und hoffnungsvoll zugleich seine Augen blicken, als könnte er das rettende Land wirklich noch erreichen.

Arbeitsteilung in der Werkstätte Rossellis

Das umfangreiche Werk, welches Rosselli und seine Schüler in der Kapelle Sixtus IV. ausgeführt haben, ist damit geschlossen und zugleich im einzelnen abgegrenzt. Wir können genau verfolgen, wie Rosselli anfangs einige Päpste gemalt hat, wie er dann sein Gerüst herabliess und die Historien mit der Bergpredigt begann, um mit der Gesetzgebung aufzuhören. Behielt er sich selbst die Komposition und fast alle Figuren des Vordergrundes vor, so hat er zwischen seinen beiden Schülern alle Nebendinge so eingeteilt, dass Piero die Landschaften und der Unbekannte die kleineren Kompositionen auszuführen bekam. Erst im Roten Meer treten die Schüler als Meister auf, und sie teilen sich in die Arbeit des Fresko mit so grosser Gewissenhaftigkeit, dass man noch heute in diesem Gemälde mehr als in allen anderen den Mangel an einheitlicher Komposition aufs schmerzlichste empfindet. Trotzdem bleibt das Rote Meer mit seinen merkwürdigen Lichteffekten, mit den prächtigen Männergestalten, den schönen Frauen und der seltsamen Beziehung auf die Zeitgeschichte die interessanteste Leistung

[1]) Auch die Corsiniana in Rom bewahrt einige Studien für das Christkind, welche dem Pier di Cosimo zugeschrieben werden.

[2]) Es wurde von seinem Herrn mit nach Florenz zurückgenommen und tritt noch einmal in Sant' Ambrogio in der Darstellung des Kreuzeswunders auf, wo es drei Kinder anbellt.

der Schule Rossellis. Hier treten die Helden der Schlacht von Campo Morto auf, der verschlagene Orsini und der tapfere Malatesta, der seinen Sieg mit dem Tod besiegelt hat; hier erscheint auch der ehrwürdige Bessarion, vielleicht der gelehrteste Kardinal des ganzen Jahrhunderts. Hier endlich ist Pier di Cosimo die monumentalste Leistung seines Lebens gelungen. Erst wenn wir wissen, dass er es gewesen ist, der die Sieger von Campo Morto in der Sixtina porträtiert hat, begreifen wir Vasaris Bewunderung, denn erst damit tritt Pier di Cosimo mit den tüchtigsten Meistern hier in die erste Reihe. Und Cosimo Rosselli scheint seinerseits die Überlegenheit des Schülers neidlos anerkannt zu haben. Vergnügt nahm er Lob und Belohnung aus den Händen des Papstes entgegen, und mit dem Bewusstsein, die grösste Krisis seines Lebens siegreich überstanden zu haben, kehrte er, von allen beneidet, geehrter noch als er gekommen war, von Rom nach Florenz zurück.



Abb. 211 KOPF EINES ERTRINKENDEN KRIEGERS VON PIER DI COSIMO



ENGELSKOPF IN DER SAKRISTEI VON S. MARIA DEL FIORE ZU FLORENZ
Fälschlich dem Donatello zugeschriebenes Werk des Mino da Fiesole

KAPITEL VI • DAS REINIGUNGSOPFER DES AUSSÄTZIGEN

Schon in Ognissanti in Florenz, wo sie im Jahre 1480 die Heiligen Hieronymus und Augustinus gemalt hatten, waren Ghirlandajo und Botticelli einander im Wettstreit begegnet, und die individuelle Bedeutung der jungen Künstler, welche damals einunddreissig und dreiunddreissig Jahre zählten, hatte sich schon bei dieser Gelegenheit aufs deutlichste ausgesprochen. Botticelli malte damals einen Heiligen, der Arbeit und Gebet nicht mehr zu trennen weiss, dem ein inneres Feuer Leib und Seele verzehrt, und der die Welt um sich vergessen hat, weil sich ihm in strahlender Vision der Himmel aufgethan. Ghirlandajo dagegen schilderte einen freundlichen Gelehrten, dem es unendlich wohl ist im behaglichen Studio, der an der Freude des Forschens und Denkens vollständiges Genüge findet, der aber nichts von der glühenden Sehnsucht des Menschenherzens kennt, sich eins zu wissen mit dem All, Gott hinabzubannen in die eigene Brust. Kaum waren die Fresken vollendet, so erging an beide der ehrenvolle Ruf nach Rom, und in der Palastkapelle des Papstes fanden sich die Maler wieder, nachdem eben ein anderer Landsmann von ihnen, Giovannino de' Dolci, den architektonischen Ausbau des Heiligtums beendigt hatte. Tafel XXIX

Der Name Ghirlandajos hatte in Rom schon lange einen guten Klang. Botticelli dagegen hatte sich durch seine Vergangenheit als Künstler dem persönlichen Wohlwollen des Papstes keineswegs empfohlen. War er es doch gewesen, der sinnige Maler von Madonnen- und Heiligenbildern, welcher unmittelbar nach der Verschwörung der Pazzi die entsetzlich verzerrten Bildnisse

Botticelli und die Pazzi-Verschwörung

der gehenkten Verräter an die Fassade des Bargello gemalt hatte[1]). Und unter den also Gerichteten und noch im Tode Geschändeten befand sich ein Prälat der römischen Kirche, Francesco Salviati, der Erzbischof von Pisa. Kein Wunder, dass Sixtus IV. an diesen Malereien Botticellis den grössten Anstoss nahm und dass er noch im Februar des Jahres 1479 an die Signoria von Florenz ein Breve richtete, in welchem er die Zerstörung des Porträts des Erzbischofes gebieterisch verlangte[2]). Wir wissen nicht, wann die Florentiner diesem Befehl nachgekommen sind; doch wird man das Bild des ermordeten Prälaten sicherlich nicht mehr an der Fassade des Bargello erblickt haben, als am Ende des Jahres 1480 Florenz und Rom endlich Frieden schlossen. Bald darauf, schon am Pfingstfest des folgenden Jahres, liess dann der Papst den Florentinern ein Zeichen besonderer Huld zu teil werden, als er angesichts des ganzen, heiligen Kollegiums dem Gesandten Guid' Antonio Vespucci eine Indulgenzbulle für den Dom von S. Maria Reparata überreichte[3]).

Auch der junge, vielversprechende Künstler, welcher seiner Zeit für vierzig Gulden jene peinliche Aufgabe übernommen hatte[4]), wurde vom Papst nicht für die Rachegefühle der Florentiner verantwortlich gemacht. Sixtus IV. hat sogar die intimen Beziehungen Botticellis zu den Medici ignoriert, in deren Auftrag er vielleicht schon damals als Votivgeschenk nach der Pazziverschwörung die Anbetung der Könige für S. Maria Novella gemalt hatte[5]), wo man das ganze Geschlecht der Medici in fürstlichem Gepränge auftreten sieht, vom alten Cosimo bis zu seinem Enkel Giuliano, dem Opfer der Verschwörung. Ja, nach Vasari wäre dem Sohn des Mariano Filipepi sogar die Oberleitung über die Ausschmückung der Kapelle anvertraut worden, eine Behauptung, welche allerdings sehr unwahrscheinlich ist[6]). Denn selbst wenn man auch den viel älteren Cosimo Rosselli als Künstler nicht mit seinen Landsleuten auf die gleiche Höhe stellte, so hat doch sicherlich zunächst die umbrische Schule vor der florentinischen den Vorrang behauptet.

[1]) Ulmann, Sandro Botticelli p. 48 u. 49.

[2]) Gaye, Carteggio I p. 574 Appendice II, MCCCCLXXIX 9 Februar.

Domanda il Papa [Sisto IV] che la Signoria faccia cancellare la pittura dell' Arcivescovo Salviati. [Lettere de' x filza 9].

[3]) Jakob von Volterra, Diarium bei Muratori XXIII p. 136: Quae quidem grata Oratori fuere, schreibt der Chronist, et gratiora Florentinis futura creditum est.

[4]) Cavalcaselle e Crowe, Storia della pittura in Italia, Firenze 1854, VI p. 220 Anm. 2.

[5]) Ulmann p. 61.

[6]) Vasari [Le Monnier V p. 116 ed. Milanesi III p. 316] äussert sich über Botticellis Berufung und Thätigkeit in Rom wie folgt: Ed allora gli arrecò in Fiorenza e fuori tanta fama, che Papa Sisto avendo fatto fabbricare la cappella in palazzo di Roma e volendola dipingere, ordinò che egli ne divenisse capo: onde in quella fece di sua mano le infrascritte storie; cioè, quando Christo è tentato dal diavolo; quando Mosè ammaza lo Egizio, e che riceve bere dalle figlie di Jetro Madianite; similmente, quando sacrificando i figliuoli d'Aron, venne fuoco dal cielo; ed alcuni santi papi nelle nicchie di sopra alle storie. Vgl. ferner Il libro di Antonio Billi ed. Fabriczy, Firenze 1891, p. 33: Et a Roma nella cap^la^ di Sisto III *(sic)* fecie più quadri di cose pichole, et in fra laltre uno s.^to^ Girolamo. Fast ebenso lautet der Bericht im Codex des Anonimo Gaddiano ed. Fabriczy, Firenze 1893, p. 72: In Roma dipinse anchora, et fecevi una tavola dj magi che fu la più opera *(sic)* che maj facessj. Et nella cappella di Sixto fece 3 faccie o quadri (*am Rand gegenüber:* dimandarne).

Botticelli in Pisa

Die Wahl, welche Sixtus IV. aus den florentiner Künstlern getroffen hat, rechtfertigt sich vielleicht am ersten durch die Beobachtung, dass gerade Cosimo Rosselli, Domenico Ghirlandajo und Sandro Botticelli auch sonst schon als Freskomaler nach fremden Städten berufen worden waren. Rosselli und Ghirlandajo hatten vielfach auswärts gearbeitet; Botticelli begegnet uns wenigstens im Jahre 1474 in Pisa, wo Rosselli schon acht Jahre früher eine Geburt Christi im Dom in Fresko ausgeführt hatte, und wo sich der Name Ghirlandajos mit einer heute gleichfalls zerstörten Verkündigung Mariae verband. Aber Botticelli liess das Altarbild einer Assunta im Dom, welches als Probestück für grössere Aufträge im Campo Santo dienen sollte, unvollendet, aus dem einfachen Grunde, wie Vasari schreibt, weil es ihm selbst nicht gefiel[1]). Er verliess Pisa im September 1475, und als er fünf Jahre später mit Rosselli und Ghirlandajo nach Rom berufen wurde, hatte er ausser dem h. Augustinus in Ognissanti als Freskomaler überhaupt noch nichts geleistet.

Die Ausführung der vielen Papstporträts, oben in schwindelnder Höhe über den Historien, hat Botticelli sicherlich länger von der Inangriffnahme der Wandbilder abgehalten als alle seine Genossen. Er sah sich mehr als alle anderen auf sich selbst gestellt, denn er konnte, jung wie er war, nicht über eine ganze Werkstätte verfügen wie Perugino und Rosselli, und er hatte auch keine hilfreichen Brüder zur Hand wie Ghirlandajo. Auch hat er wenigstens in seinen Anfängen, wie man vor allem noch an Papst Evarist und an seinem ersten Historienbild erkennen kann, sorgfältiger und langsamer als die übrigen gemalt. So wird er seine erste Historie kaum vollendet haben, als er am 27. Oktober 1481 den Kontrakt für die beiden folgenden schloss.

Beginn der Arbeit

Wo aber hat er sein Werk begonnen, und wo hat er aufgehört? Die Antwort auf die Frage kann mit ziemlicher Sicherheit gegeben werden. Denn ist, um den Sieg von Campo Morto zu verherrlichen, im Jugendleben des Moses ein Teil der Darstellungen untergebracht worden, welche ursprünglich mit dem Durchzug durchs Rote Meer verbunden werden sollten, so kann dies Fresko erst nach dem August des Jahres 1482 ausgeführt worden sein. Muss andererseits, wie erwiesen, die Bestrafung der Rotte Korah auf Abfall und Untergang des Erzbischofs von Krain bezogen werden, so wird dies Fresko noch später gemalt worden sein, denn die entscheidende Wendung im Geschick des abtrünnigen Prälaten trat erst im Dezember des Jahres 1482 ein[2]). Nachdem die Papstbildnisse vollendet waren, muss Botticelli daher zuerst das grosse Ceremonienbild dem Thron des Papstes gegenüber in Angriff genommen haben, als Ghirlandajo seine Berufung und Rosselli seine Gesetzgebung jedenfalls noch nicht vollendet hatten. Wir dürfen uns also vorstellen, dass die drei Maler

[1]) J. B. Supino, Sandro Botticelli, Firenze 1900, p. 26. Einige Auszüge aus dem Archivio dell' Opera in Pisa hat Supino schon früher im Arch. stor. dell' Arte VI (1893) p. 420 publiziert.

[2]) Es lässt sich bei dieser Zeitbestimmung die Schwierigkeit nicht verkennen, Botticelli vom 27. Oktober 1481 bis zum 21. August 1482 zu beschäftigen. Er wird damals das Jugendleben des Moses begonnen und zum Teil ausgeführt haben. Nach der Schlacht bei Campo Morto hat er dann die Komposition neu entwerfen müssen, und auf diesen Vorgang mag man die Aussage Vasaris beziehen, die Meister hätten zerstören müssen, was sie gemacht: Si diedero a guastare quanto avevano fatto di buono [III p. 187].

eine Zeitlang ihre Gerüste vor diesen drei Bildern nebeneinander aufgeschlagen hatten.

Schwierigkeit der Aufgabe

Obwohl er in der Freskotechnik der Unerfahrenste von allen war, und grosse Wandflächen überhaupt noch nicht bemalt hatte, sah sich jetzt Botticelli auf einmal einer Aufgabe gegenüber, wie sie schwieriger und komplizierter keinem anderen Maler in der Sixtina zugemutet worden ist. Auf einer einzigen Bildfläche galt es nicht etwa, eine Reihe von Begebnissen hintereinander in epischer Breite zu erzählen, sondern zu einem geschlossenen Ganzen Vorgänge aus dem Alten und Neuen Testament zu verbinden, welche innerlich und äusserlich ohne jeden Zusammenhang waren. Es galt, mit der Versuchung Christi die Schilderung des Lebens Jesu fortzusetzen, es galt aber auch, in jener feierlichen Opferhandlung des Alten Testamentes dem greisen Papste eine persönliche Huldigung darzubringen. Botticelli begriff sofort, worauf es hier am meisten ankam, und mit höchster künstlerischer Weisheit liess er den ganzen Vordergrund für die Opferhandlung frei und brachte in sinnigster Erfindung im Hintergrunde die Versuchung Christi in vier kleinen Scenen an.

Der Schauplatz der Handlung

Schon die Komposition des Schauplatzes musste ihm nicht geringes Kopfzerbrechen verursachen. Denn während das Reinigungsopfer des Aussätzigen nur im Vorhof eines Tempels mit einem Gewässer in der Nähe vor sich gehen konnte, verlangte die Versuchung Christi einen dreimaligen Wechsel der Scenerie: die Wüste, die Zinne des Tempels und endlich einen hohen Berg, welcher den weitesten Ausblick gestattete auf alle Herrlichkeit der Welt. Allen diesen Anforderungen hat der Scharfsinn des Malers genügt und die verschiedensten Elemente zu einem motivreichen, aber doch denkbaren Landschaftsgemälde zusammengefügt. Der Tempel mit abgeflachtem Turm erhebt sich in der Mitte, den Schauplatz zugleich für das Opfer und für den zweiten Akt der Versuchung bestimmend; rechts daneben sieht man ein grosses Gewässer, welches augenscheinlich über die Ufer getreten ist, denn die Mauern einer turmreichen Stadt liegen völlig im Wasser. Darüber erhebt sich dann im rechten Winkel des Bildes der schroffe Felsen empor, auf welchem die letzte Versuchung vor sich geht, wie auch links gegenüber, um den Gesetzen der Symmetrie zu genügen, aus der Wüste ein baumbewachsener Berg geworden ist, zu dem eine Treppe aus unbehauenen Felssteinen hinaufführt. Auf dem grasbewachsenen Platz in der Mitte steht ein riesiger Altar, zu welchem zwei Stufen emporführen, und, um die Abgeschlossenheit dieses Raumes zu charakterisieren, hat Botticelli rechts und links im Vordergrunde zwei Marmorbänke aufgestellt, welche ihm auch Gelegenheit gaben, die Zuschauergruppen reicher und zwangloser zu organisieren. Wo sich die Motive so zusammendrängten, wo auf so beschränktem Raum ein solches Menschengedränge Platz finden musste, hat natürlich die Zweckmässigkeit mehr gegolten als das Gesetz der Schönheit. Vollends würde man bei Botticelli in der Landschaft vergebens nach einer Beseelung suchen, da sein Verhältnis zur Natur stets ein so fremdes und kühles gewesen ist. Immer wieder hemmten überdies die Rücksichten auf seinen Auftraggeber den freien Lauf seiner Phantasie. Oder hätte er wirklich aus freien Stücken links im Hintergrunde zwischen Bergabhang und Tempel noch eine ganze Stadt eingezwängt? Hätte er rechts vor dem Wasser die beiden Eichbäume angebracht,

welche die Enge nur noch grösser erscheinen lassen? Das Städtchen mit dem mächtigen Kirchenbau, der ziemlich isoliert wie ein Festungsvorwerk den Felsen krönt, und der turmreichen Mauer oben am Bergabhang darf vielleicht Assisi genannt werden, das man noch heute geradeso liegen sieht, wenn man von Perugia herankommt. Im Vordergrunde ragt die Kirche des h. Franz empor mit dem Stadtthor rechts daneben, und dahinter erhebt sich der grüne Monte Subasio. Die Eichbäume aber deuten sich einfach genug auf das Wappen des Papstes, und damit man die Anspielung ja nicht übersehen möchte, hat Botticelli den kleineren Baum nur mit spärlichem Laubwerk versehen, Früchte und Blätter aufs sorgfältigste ausgemalt und reich mit Goldfarbe schattiert. So finden sich selbst in dem Landschaftsbilde noch Anspielungen auf den Papst, und wenn Assisi auf seine geistige Heimat weist, so verherrlichen die Eichbäume seine irdische Herkunft. Botticelli hat sich in der That ungeachtet seiner Jugend hier schon als eine völlig reife Kraft offenbart, und hat trotz des unerhörten Zwanges die eigene Individualität siegreich behauptet.



Abb. 213 CHRISTUS NIMMT ABSCHIED VON DEN ENGELN
VON BOTTICELLI

Die künstlerische Gestaltung der Versuchung Christi

Eine ganz eigenartige Auffassung der Dinge legte der Schüler Fra Filippos sofort in der Versuchung an den Tag, welche die Evangelisten nur in drei Scenen schildern, welche Botticelli aber durch Hinzufügung einer vierten mit feinster Empfindung zu einer in sich geschlossenen Episode im Leben Jesu gestaltet hat. Links im Mittelgrunde beginnt die Schilderung [Abb. 213]. Hier sieht man noch ganz in der Ecke das zinnenbewehrte Thor einer Stadt, aus welcher Christus mit einem Gefolge von Engeln eben hervorschreitet, um in der Wüste den Versuchungen Satans zu begegnen. Die schönen, schwermütigen Himmelskinder umschweben den Heiland mit anbetenden Gebärden, gerade so wie sie in Filippinos Vision des h. Bernardin[1]) die Madonna umdrängen. Aus ihren Mienen und Gebärden spricht die resignierte Trauer, welche sich nicht

[1]) In der Badia in Florenz.

laut gegen das Unabwendbare aufzulehnen wagt. Der Lilienstengel mit den weissen Blumen ist das einzige Emblem, welches sie führen. Man möchte meinen, als hätten sie eben ihrem Herrn sanfte Vorstellungen gemacht, wie etwa Petrus, als er sprach: „Herr, das widerfahre dir nur nicht"; als setze ihnen nun Christus mit mildem Ernst die Gründe auseinander, warum sie ihn verlassen müssten, warum er die Versuchung allein zu bestehen habe.

Die erste Versuchung Christi

Man kann den Weg verfolgen, welchen Christus gegangen ist, die Felsstufen hinauf bis oben an den Rand eines kleinen Waldes, wo ihm der Teufel entgegentritt. „Und da er vierzig Tage und vierzig Nächte gefastet hatte, hungerte ihn. Und der Versucher trat zu ihm und sprach: Bist du Gottes Sohn, so sprich, dass diese Steine Brot werden[1]." Der Teufel ist ein graubärtiger Mann mit schwarzem Mantel und schwarzer Kapuze, der seine wahre Gestalt nur durch die Geierkrallen verrät und durch die kleinen Fledermausflügel im Rücken. Er trägt ostentativ genug einen Pilgerstab und einen Rosenkranz in der Linken, während er mit der Rechten auf die Steine weist, welche zwischen ihm und Christus auf der Erde liegen. Verschlagenen Blickes schaut er zum hungernden Heiland empor, der die Rechte strafend emporgehoben hat und traurig auf Satan herniederblickt, wie er der Versuchung mit den Worten begegnet: „Es stehet geschrieben: Der Mensch lebet nicht vom Brot allein, sondern von einem jeglichen Wort, das durch den Mund Gottes gehet[2]."

Die zweite Versuchung Christi

„Da führte ihn der Teufel mit sich in die heilige Stadt", so heisst es weiter im Matthäusevangelium[3], „und stellte ihn auf die Zinne des Tempels."

Und sprach zu ihm: „Bist du Gottes Sohn, so lass dich hinab; denn es stehet geschrieben: Er wird seinen Engeln über dir Befehl thun, und sie werden dich auf den Händen tragen, auf dass du deinen Fuss nicht an einen Stein stossest."

Hoch oben auf einem Rundtürmchen, welches sich über der Fassade des Tempels erhebt, sieht man Christus und den Teufel nebeneinander. Seine Zumutungen sind grösser geworden, und seine Sprache ist eindringlicher, wie er mit der Rechten in den Abgrund herniederweist und dabei den lauernden Blick auf seinen Begleiter richtet. So ist auch die Gebärde Christi abweisender als zuerst. Er hat die Rechte auf die Brust gelegt, als wolle er sagen: „Solche Zumutung wagst du mir zu machen? Weisst du nicht, dass geschrieben stehet: Du sollst Gott, deinen Herrn nicht versuchen?"

Die dritte Versuchung Christi

„Wiederum führte ihn der Teufel mit sich auf einen sehr hohen Berg und zeigte ihm alle Reiche der Welt und ihre Herrlichkeit.

Und sprach zu ihm: Dies alles will ich dir geben, so du niederfällst und mich anbetest.

Da sprach Jesus zu ihm: Hebe dich weg von mir, Satan, denn es stehet geschrieben: Du sollst anbeten Gott deinen Herrn und ihm allein dienen[4]."

Bei der Schilderung der letzten Versuchung hat Botticelli sich mit einer Illustration des letzten Verses begnügt. Das „Hebe dich weg von mir, Satan" begleitet Christus mit stürmischer Gebärde; aber in seinen Mienen liest man

[1]) Matthäus IV v. 2 u. 3. [2]) Matth. IV v. 4.
[3]) Matth. IV v. 5. [4]) Matth. IV v. 8—10.

mehr Kummer als Zorn. Der Teufel sieht auf einmal alle seine Künste vereitelt; Stab und Rosenkranz hat er schon von sich geschleudert, und das weit geöffnete Mönchsgewand enthüllt jetzt ganz und gar die scheussliche Gestalt, indes er mit furchtbarem Aufschrei in die Tiefe fährt. Da nahen sich auch schon von der anderen Seite die Engel ihrem Herrn, von welchem sie vorhin so trauervollen Abschied nahmen. Nun hat er die Prüfung überstanden; nun dürfen sie wieder dienend um ihn sein. Eilig haben sie den Tisch gedeckt und die Weinflasche daraufgestellt, und schon bietet der erste mit demütiger Gebärde dem hungernden Erlöser das Brot an. Von Engeln umgeben ist uns Christus zuerst im Cyklus der Versuchungsgeschichte begegnet, in der Begleitung der Engel lassen wir ihn zurück.

Die Komposition des Reinigungsopfers

Geheimnisvoll und still, als dürften sie die glänzende Ceremonie im Vordergrunde nicht stören, vollziehen sich die Versuchungen Christi auf Bergeshöhen und Tempelzinne. Denn das Reinigungsopfer des Aussätzigen ist als eigentlicher Vorwurf für diese Bildfläche gedacht und würde die Landschaft vollständig ausfüllen, auch wenn die Versuchungen gar nicht vorhanden wären. Die Fassade von Santo Spirito im Hintergrunde, die beiden Marmorbänke vorn geben den architektonischen Rahmen an, in welchem sich rings um den ungeheuren Altar die grossartige Ceremonie entwickelt [vgl. Abb. 110]. Sie ist kunstvoll und doch ohne Zwang als Dreieck aufgebaut, dessen Basis die beiden Steinbänke bilden, dessen Spitze im Giebel des Tempels liegt, zu welchem das Auge über den äussersten Köpfen der Menge rechts und links langsam emporgeführt wird. Der seltsame Stoff ist, wie oben bereits ausgeführt, dem vierzehnten Kapitel des Leviticus entlehnt; das Reinigungsopfer des Aussätzigen ist mit peinlicher Berücksichtigung jeden Details hier zum ersten und wohl auch zum letztenmal in der Kunst dargestellt worden. Auch hier ist natürlich wie in der Versuchung Christi ein Vorgang auf den anderen gefolgt, aber während Botticelli dort den Stoff mit epischer Breite ausführt, hat er ihn hier in einem einzigen Akt dramatisch behandelt. Die Aufgabe, welche sich ihm bot, war ebenso verwickelt wie die Ceremonie selbst. Der Aussätzige sollte sich dem Priester vor dem Lager darstellen und sich untersuchen lassen, ob er wirklich rein geworden sei; dann sollte man in einem irdenen Gefässe zwei Vögel an ein fliessendes Wasser tragen, den einen schlachten und den anderen in das freie Feld fliegen lassen. Und dann erst konnte die eigentliche Ceremonie beginnen, welche in Botticellis Gemälde den Vordergrund behauptet und die Versuchung Christi in den Hintergrund drängt.

Alle Vorbereitungen für diesen Hauptakt sind nun in jener eilenden Frau angedeutet, welche eben links an der Ecke der Tempelfassade angelangt ist, die irdene Schüssel auf dem Kopf, in welcher, von einem weissen Tuche halb verdeckt, die beiden Vögel sitzen. Sie eilt nach rechts zum fliessenden Gewässer, die Tiere zu waschen und eins derselben zu schlachten, und obwohl sie so unbeachtet im Hintergrunde erscheint, ist ihre Gegenwart doch für das Verständnis des ganzen Vorganges von höchstem Wert.

Die Mittelgruppe

Inwendig im hohen, ausgemauerten Altar ist über dem mächtig flammenden Feuer ein Kessel aufgehängt, in welchem nach dem Ceremoniengesetz das Cedernholz versengt wird, dessen luftreinigender Rauch schon über dem Altar



Abb. 214 DIE H. MARGARETHE VON BORGOGNONE
Heute im Museo Civico zu Bergamo

emporsteigt. Von zwei Freunden gestützt, die Spuren überstandener Leiden im Gesicht, schreitet der Aussätzige eben rechts die Altarstufen hinan [vgl. Abb. 109], während rings umher die Leute auf die Kniee gesunken sind, das Dankopfer für den Genesenen darzubringen. Vorn reicht schon ein schöner Chorknabe mit flatterndem Gewande dem Hohenpriester die goldene Schüssel mit dem Blut des geschlachteten Vogels dar, in welches dieser die grünen, mit roter Wolle umwundenen Ysopreiser getaucht hat[1]) [vgl. Abb. 110]. Gleich wird der vom Aussatz rein Gewordene herantreten, gleich wird der Hohepriester die Hand erheben, ihn siebenmal mit dem frischen Blute zu besprengen. Der Jüngling trägt nur ein faltenreiches, weisses Linnenkleid über einem hellblauen Rock, dagegen ist der Hohepriester ganz und gar in Arons glänzende Gewänder gehüllt[2]). Ihn bekleidet ein Untergewand von weisser Seide und darüber ein durch einen Shawl mit langen Enden zusammengehaltener Leibrock; die Brust schmückt das Amtsschild, auf welchem die Namen der zwölf Stämme Israels eingegraben sind, ja selbst das bortenumsäumte, viereckige Loch über dem Saum ist nicht vergessen worden, das später auch in die priesterlichen Gewänder der christlichen Kirche hinübergenommen wurde[3]). Besonders charakteristisch an dieser Tracht aber sind die goldenen Schellen und Granatäpfel, welche in regelmässigem Wechsel den Saum des Leibrockes zieren, wie auch die hohe Papstkrone, welche auf einem weissen Kopfschleier ruht. Das goldene Stirnblatt mit der Aufschrift „Die Heiligkeit des Herrn“ ist ebenfalls vom Gesetz des Moses vorgeschrieben[4]), aber die goldene

[1]) Mit einem Zweig derselben Pflanze, die man in Italien Pungitopo nennt, besprengt die h. Margarethe ihren Drachen in einem Bilde von Borgognone in der Städtischen Galerie zu Bergamo [Abb. 214].

[2]) Vgl. Exodus cap. XXXIX.

[3]) Auch Christus trägt zuweilen diesen rechteckigen Einsatz auf der Brust und über dem Saum, z. B. in der Kreuztragung des Pinturicchio in Mailand und in den meisten Madonnenbildern desselben Meisters in Perugia, Spello, Siena u. a. m.

[4]) Exodus cap. XXXIX v. 30.

Eichel, welche die Tiara krönt, ist eine Erfindung Botticellis, eine der Anspielungen auf die Abstammung des Roverepapstes, an denen dies Fresko so reich ist.

Die Holzträgerin

Ausser dem greisen Diener Gottes und seinem jugendlichen Akoluthen bezieht sich nur noch eine einzige Idealgestalt im Vordergrunde direkt auf die Opferhandlung. Es ist eine schöne, junge Frau mit fliegendem Haar und flatternden Gewändern, welche hinter dem Chorknaben herbeieilt, um mit einem Bündel Eichenholz das flackernde Feuer neu zu schüren. Schon Fra Filippo Lippi hatte solche dienende Frauen gemalt; Botticelli selbst hat hier nur die Dienerin seiner Judith[1]) idealisiert, und in den Fresken Ghirlandajos sowohl wie Filippinos begegnen uns diese Frauen häufig mit Fruchtschalen und Wasserkrügen auf dem Kopf. Leon Battista Alberti, kann man sagen, hat diese Frauen zuerst in seiner Phantasie geschaffen. „Ihre Haare", so schreibt der florentiner Kunsttheoretiker, „sind hinten teils in einen Knoten zusammenzufassen, teils sollen sie in der Luft flattern wie Feuerflammen. Die Gewänder aber müssen in allem den Bewegungen des Körpers entsprechen, und die Teile des Körpers, welche vom Wind berührt werden, sollen unter den eng anliegenden Kleidern fast nackt erscheinen. Auf der anderen Seite aber sollen die Falten in der Luft flattern, vom Winde emporgehalten und bewegt[2])."

Ein Büblein kommt vor Botticellis junger Mutter dahergesprungen, dunkle und helle Trauben in seinem Hemdchen tragend, welches er als Schürze benützt; eben blickt er sich um und entdeckt eine Schlange, welche ihren giftigen Kopf im Rücken gegen ihn emporhebt, aber er ahnt die Gefahr nicht und streckt nur lachend das Händchen aus, die Zudringliche abzuwehren [Abb. 215]. Botticelli verdankt dies reizende Motiv seinem Studium der Antike; zwei Motive aufs glücklichste zu einem einzigen verbindend, hat er dieses Bild geschaffen aus dem Mädchen mit der Schlange im kapitolinischen Museum[3]) [Abb. 216] und der Statue eines Knaben in der vatikanischen Skulpturengalerie, welcher sich gleichfalls mit Weintrauben beladen hat[4]).

Freie Kopie nach der Holzträgerin in Chantilly

Später wurde dann die kleine Episode im Reinigungsopfer des Aussätzigen von einem Schüler Botticellis selbständig in einem Tafelbilde wiederholt und höchst phantastisch ausgestaltet[5]) [Abb. 217]. Die junge Frau erscheint nicht mehr im Profil, sondern en face, und ihre Haare und Gewandfalten sind noch viel mächtiger bewegt und zum Teil mit reichem Perlenbesatz geschmückt. Statt des Holzbündels trägt sie einen ungeheuren Fruchtkorb auf dem Kopf, und an ihre freie Hand hat sich noch ein zweiter Junge gehängt, während der andere frei voranspringt. Er ist noch schwerer als das Putto im Fresko Botticellis mit einem mächtigen Traubengewinde beladen, aus welchem gleichfalls eine Schlange zu ihm emporgeschossen ist, doch weniger unerschrocken als das Bübchen in der Sixtina und sein antikes Vorbild hebt er die Hand empor, um sich gegen das gefährliche Reptil zu wehren.

[1]) In dem Jugendwerke in den Uffizien in Florenz.
[2]) Vgl. die Ausführungen Supinos, Sandro Botticelli p. 55 ff.
[3]) Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, Leipzig 1891, I p. 403 n. 522.
[4]) Ein ähnlicher Knabe befindet sich auch im Korridor (Südgalerie) der Uffizien in Florenz.
[5]) Das Bild befindet sich in der Sammlung des Duc d'Aumale zu Chantilly.

Die Zuschauer der Ceremonie



Abb. 215 DER KNABE MIT DER SCHLANGE VON BOTTICELLI

Alle Personen, welche sich als Zuschauer zu der Ceremonie eingefunden haben, rechts mit so feierlicher Würde auftreten, links in so zwanglosen Gruppen erscheinen, sind Porträts von Zeitgenossen des Künstlers. Diese Festversammlung ist zahlreicher und glänzender als irgend eine in den übrigen Gemälden. Könnten wir nur all den schönen Jünglingen, all den stattlichen und würdigen Männern ihre Namen wiedergeben, wie lebendig würde sich das Bild des Hofes Sixtus IV. vor unseren Augen gestalten!

Figurenreichtum im Fresko

Die Anordnung dieser vielen Personen auf dem beschränkten Raum ist geschickt gemacht, die Gruppierung höchst mannigfach bewegt. Wir beobachten, wie hier zuerst in grossen Verhältnissen die Erfahrungen verwertet wurden, welche der Schüler Fra Filippos in jener vielbewunderten Anbetung der Könige gesammelt hatte, die von den Medici für S. Maria Novella bestellt worden war. Schon dort war allerdings der Raum nicht mehr gross genug für alle Porträtgestalten, und das Gefühl unbehaglichen Gedränges empfindet man im Freskogemälde der Sixtina noch stärker, obwohl Botticelli hier sein ganzes Kompositionstalent aufgewandt hat. Man ziehe nur Raffaels Stanzenbilder zum Vergleiche heran. Wie zwanglos bewegen sich da die Menschen auf dem weiten Plan, wo die Mitte des Vordergrundes meist völlig frei gelassen ist, und der Hintergrund die Vorstellung unendlicher Raumfülle erweckt. Botticelli scheint es später selbst bereut zu haben, dass er so vielen seiner Freunde versprochen hatte, sie als Zuschauer der Opferhandlung zu porträtieren, denn auf den beiden folgenden Fresken beobachtet man ein bewusstes Bestreben, die Komposition, soweit es anging, zu vereinfachen und die Anzahl der Figuren so weit als möglich zu beschränken. Aber wenn sich der Künstler auch selbst seine Mängel nicht verhehlen konnte; von seinen Zeitgenossen ist dieser Vorwurf der Raumüberfüllung sicherlich nicht erhoben worden, wurde doch eine solche auch durch die Wünsche des gelehrten Papstes geradezu bedingt!

Die Weisheit, mit welcher Botticelli die einzelnen Teile seiner Komposition im Reinigungsopfer des Aussätzigen getrennt und verbunden hat, würde sich dem Auge noch unendlich viel schneller offenbaren, hätte er über eine Fläche verfügen können wie Raffael in der Disputa. Links und rechts sind zunächst

die Zuschauer in je zwei Gruppen eingeteilt; hier bezeichnet der blonde Knabe mit schwarzem Wams und schwarzer Kappe die Teilung [Abb. 218], dort die junge Magd, welche das Eichenholz herbeiträgt. Links sieht man eine lebendig bewegte, froh erregte Jugend auf der Marmorbank hocken, rechts erblickt man nur wenige Jünglinge unter den vielen gereiften Männern, die fast völlig erwartungslos dem Kommenden entgegensehen. Nach ähnlichen Gesetzen hat auch Raffael die feierliche Versammlung der Disputa komponiert.



Abb. 216 DAS MÄDCHEN MIT DER SCHLANGE
Im kapitolinischen Museum zu Rom

Die Gruppe junger Männer links

Links in der Ecke, von dem Vorgang in der Mitte fast völlig abgewandt, erscheinen zunächst drei junge Männer in engster Beziehung zu einander. Ein stämmiger, fast brutal aussehender Mann, dem ein leichter Schnurrbart über den Lippen zu sprossen beginnt, steht in herausfordernder Haltung vor zwei reich und phantastisch gekleideten Jünglingen, welche sich offenbar vergeblich abmühen, seine Leidenschaft zu besänftigen. Der Jüngling neben ihm hat dem dritten auf der Bank Hockenden die Hände auf die Schultern gelegt und sieht fürbittend den Grimmerfüllten an, der unbewegt und thatentschlossen über beide hinwegschaut, indem er mit der Rechten den Griff eines kurzen Dolches umklammert hält. Fast flehend ist die Haltung dieses dritten, wie er sich mit bittendem Blick von der Bank erhebt und weit vorgebeugt dem Widersacher mit der Hand die Brust berührt. Wird der schöne, waffenlose Jüngling, dessen vornehme Abkunft ein reicher Gold- und Perlenschmuck verrät, dem Dolch zum Opfer fallen, den sein Gegner so fest umspannt hält? Bezieht sich die ganze Gruppe auf eine schon vollbrachte That, auf einen der vielen Zwiste der grossen römischen Familien, welche unter Sixtus IV. mehr als je die Stadtbevölkerung in Spannung erhielten? Jedenfalls scheint diese Gruppe in Botticellis Fresko auf irgend einen Vorfall der Zeitgeschichte anzuspielen und ist nicht nur als eine Schöpfung der Phantasie des Künstlers anzusehen.

Die Zuschauer links

Gleichsam als wolle er die Episode entschuldigen und die Teilnahmlosigkeit der drei an der Opferhandlung vergessen machen, hat Botticelli die übrige Jugend auf dieser Seite in ungeduldigster Erregung dargestellt. Nur der Knabe mit dem lang und schlicht herabfallenden Flachshaar und dem unschuldigsten Kinderangesicht blickt sich neugierig nach dem Beschauer um, während die vornehme, junge Frau, welche hinter ihm mit ihrer Dienerin steht, ihre ganze Aufmerksamkeit der Versuchung Christi oben auf dem Turm des Tempels schenkt. Die fünf jungen Leute aber, welche vor ihr halb sitzen und halb

stehen, können den feierlichen Akt der Reinigung nicht erwarten. Sie müssen dem vornehmen Jüngling mit dem üppigen Lockenschmuck zürnen, dass er seinen Platz verlassen hat und ihnen die Aussicht versperrt, aber nur ein einziger wagt, ihm leise mit der Hand den Rücken zu berühren. Auch wagen sie es nicht, sich stürmischer heranzudrängen, denn unmittelbar hinter dem Hohenpriester steht ein stattlicher, älterer Mann, der auf dem dunklen Kleide eine schwere Goldkette trägt, an welcher ein Schmuckstück in Kreuzform herniederhängt. Der Knabe, welchem er den Vortritt lässt, der auf dem dunkelblauen Wams die köstlichsten Perlenschnüre trägt und durch seine Jugendschönheit alle seine Gefährten überstrahlt, ist vielleicht der Sohn des würdigen Mannes, dessen Name allein aus der ganzen Gefolgschaft des Hohenpriesters sich mit einiger Sicherheit feststellen lässt.

Das Porträt des Generalmagisters der Bruderschaft von St. Spirito

Schon Eugen IV. (1431—1447) hatte die Bruderschaft von Santo Spirito gegründet, und er selbst und seine Kardinäle waren der Gemeinschaft beigetreten. Sixtus IV. erneuerte die Confraternità und schrieb sich am 21. Mai des Jahres 1478 eigenhändig in das Bruderschaftsbuch ein. Seinem Beispiel folgten damals alle Kardinäle, welche in Rom anwesend waren[1]). Welch regen, persönlichen Anteil Sixtus IV. an der Wiederherstellung des Spitales genommen hat, ist bekannt, und der Papst muss in seinen umfassenden Bauplänen von dem damaligen Generalmagister der Bruderschaft aufs eifrigste unterstützt worden sein[2]). Heisst es doch von diesem Manne, welcher römischer Bürger war und wie der Papst selbst den Familiennamen der Rovere führte, dass er das Hospital von Grund aus restaurieren liess und auch die Kirche mit neuem Schmuck versah. Innocenz della Rovere, welchem Sixtus selbst die Kommende von Santo Spirito übertragen hatte, starb schon am 5. Februar des Jahres 1484[3]), und am Ende desselben Jahres setzte ihm sein Nachfolger in der Kirche von Santo Spirito ein Denkmal, welches man heute dort vergebens sucht[4]). Aber das Porträt des wackeren Generals der Bruderschaft, welcher sich um Spital und Kirche hohe Verdienste erworben hatte, hat sich wahrscheinlich in Botticellis Fresko erhalten [Abb. 219]. Wie hätte er wohl in diesem Bilde fehlen dürfen, wo gerade der Bau des Spitales als eins der höchsten Verdienste verherrlicht wird, welches Sixtus sich um Rom erworben hat, wo sich der Papst selbst im

[1]) Vgl. Torrigio, Le sacre grotte Vaticane p. 299. Hier ist im Wortlaut abgedruckt, was Sixtus IV. ins Bruderschaftsbuch eingetragen hat, hier heisst es auch, dass alle Kardinäle dem Beispiel des Papstes folgten: »Eo animo et mente, ut consequantur dictam Indulgentiam p. S. D. N. Sistum Papam IV concessam.« Montag nach Pfingsten wurde in Santo Spirito mit besonderen Feierlichkeiten die Ausgiessung des h. Geistes begangen, und der Papst nahm an dem Gottesdienste mit dem ganzen, heiligen Kollegium teil. Vgl. Jakob von Volterra, Diarium bei Muratori XXIII p. 186.

[2]) Brockhaus a. a. O. Repert. f. Kw. 1883 p. 284 Anm. 8 teilt aus den »Annalia Canonicorum«, welche das Archiv von Santo Spirito bewahrt, über Innocentius Romanus folgenden Auszug mit: »Dictum hospitale a fundamentis restauravit, introitus crevit, pulcherrima ornamenta fecit ecclesiae«.

[3]) Todesjahr und Tag giebt der Notar del Nantiporto (Muratori III, 2 p. 1083): Alli 5 di Febbrajo morì il Commendatore di Santo Spirito Romano.

[4]) Das Epitaph findet sich bei Forcella VI p. 385 n. 1176. Auch hier heisst es von ihm: Qui hoc hospitale restitui curavit redditus et ornamenta ecclesiae auxit.



Abb. 217 FREIE KOPIE NACH DER HOLZTRÄGERIN BOTTICELLIS VON EINEM SEINER SCHÜLER

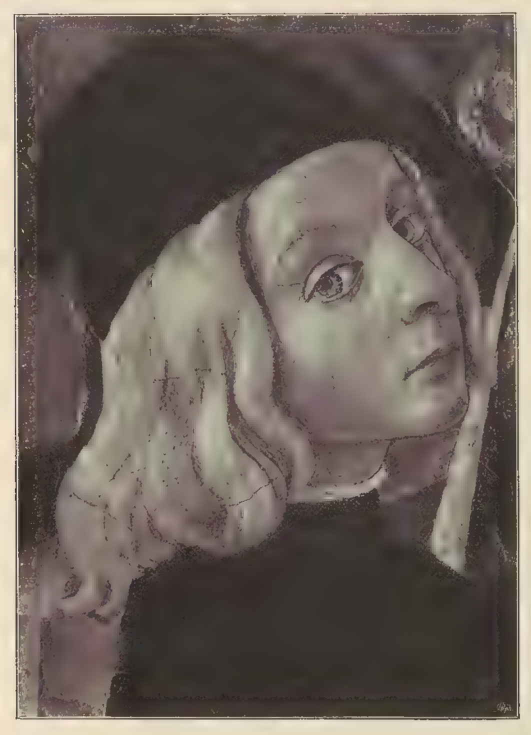


Abb. 218 KOPF EINES KNABEN VON BOTTICELLI

Hohenpriester des alten Bundes personifiziert sah, mit der von der Eichel gekrönten Tiara auf dem Haupt. So wird denn der Platz hinter dem Hohenpriester dem Generalmagister von Santo Spirito angewiesen worden sein, der hier in ruhigem Bewusstsein seiner hohen Würde erscheint und als Erkennungszeichen das Kreuz, den Orden der Bruderschaft, an goldener Kette auf der Brust trägt[1]).

Die Zuschauer rechts

Gegenüber, hinter dem Chorknaben, stehen die Zuschauer so gelassen da wie in den Fresken Ghirlandajos und Peruginos, nur hat Botticelli den Rangunterschied der einzelnen Personen noch schärfer zu betonen verstanden. Der Kardinal im Vordergrunde gleich hinter dem Akoluthen und der Kriegsmann ganz rechts in der Ecke sind zweifelsohne die vornehmsten in dieser Versammlung, und beide wissen ihre Bedeutung aufs nachdrücklichste geltend zu machen. Der Name des ersteren lässt sich nur vermutungsweise bestimmen, der des letzteren dagegen mit aller Sicherheit.

Mutmassliches Porträt des Giuliano della Rovere

Am 9. Juni des Jahres 1480 war Giuliano della Rovere als Legat nach Frankreich abgereist[2]), und erst im Anfang des Jahres 1482 nach Rom zurückgekehrt[3]). Wenige Jahre früher hatte Melozzo da Forli in dem grossen Fresko der vatikanischen Bibliothek das Porträt des mächtigen Nepoten gemalt, den auch Botticelli noch vor seiner Abreise nach Frankreich in Rom angetroffen

[1]) Über die Tracht des Generalmagisters äussert sich Saulnier, De capite sacri ordinis S. Spiritus dissertatio, Lugduni 1649, p. 137 wie folgt: Placuit tamen iam ante plures annos Pontificibus Romanis unum aliquem e Curiae praelatis vestire tam gravi magisterio, cui eo nomine praerogativam Leo X indulsit ianthinae vestis qua utitur, salvo regularis habitus honore, seu duplicatae crucis qua haud secus insignitur quam frater solemnibus votis obligati.
[2]) Pastor II p. 530 Anm. 4. [3]) Pastor II p. 540.

haben muss. Schon im Jahre 1478 hatte Giuliano della Rovere gleichzeitig mit seinem Oheim seinen Namen in das Bruderschaftsbuch von Santo Spirito eingetragen[1]), und wenn wir annehmen dürfen, dass in Botticellis Fresko sich vor allem die Mitglieder der Genossenschaft vor der Fassade des Spitals versammelt haben, so könnte der Kardinal, welcher hinter dem Akoluthen steht [Abb. 220], sehr wohl Giuliano della Rovere sein. Griff doch dieser gewaltige Mann gerade auch in die Bauthätigkeit Sixtus IV. mit festen Händen ein, hat er doch mehr als alle anderen Kirchenfürsten an allem Grossen und Bleibenden Anteil genommen, was unter der Regierung des Oheims in Rom geschah. So würde er in diesem Freskogemälde, welches unter den anderen Verdiensten Sixtus IV. auch seine Bauthätigkeit in Rom verherrlicht, gerade den Platz gefunden haben, welcher ihm gebührte. Vergleicht man nun die Porträtgestalt Botticellis mit Melozzos Giuliano della Rovere [vgl. Abb. 13], so haben zwar beide Künstler die Individualität des Mannes vollständig verschieden, dem eigenen Naturell entsprechend, aufgefasst und dargestellt, aber in den Grundzügen der Köpfe lässt sich eine Verwandtschaft nicht verkennen. Bei Melozzo erscheint das Gesicht des Kardinals hager und von herbem Charakter, und keine einzige Falte wurde ihm erspart; bei Botticelli dagegen ist der Kopf milde im Ausdruck und voll in den Formen, wie ja thatsächlich Giuliano della Rovere später viel stärker im Gesicht geworden ist. Aber hier wie dort sieht man dieselben dunklen, scharfblickenden Augen mit den langen, schwarzen Wimpern und den buschigen Brauen, dieselbe Nase mit dem geraden Rücken, vor allem aber denselben ziemlich kleinen, energischen Mund mit den schmalen, festgeschlossenen Lippen. Auch der Schnitt der schwarzen Haare ist derselbe, nur wiederum dem Charakter der Künstler entsprechend behandelt; schlicht und kunstlos sind sie im Bilde Melozzos dem Kardinal über Stirn und Schläfe gestrichen; Botticelli dagegen hat den Haarkranz leicht und anmutig gelockt. Werden sich also der charaktervolle Ernst des einen Kopfes und die milde Würde des anderen nicht zwanglos aus der Auffassung zweier völlig verschiedener Künstlernaturen erklären lassen? Die Wahrscheinlichkeit, dass Giuliano della Rovere in der Sixtina von Botticelli porträtiert worden ist, steigert sich noch, wenn man endlich das Kardinalsporträt Botticellis mit einem dritten Bildnis des Giuliano della Rovere vergleichen will, welches Giovanni Massone aus Alessandria in der Begräbniskapelle der Eltern Sixtus IV. in Savona gemalt hat[2]) [Abb. 221]. Hier sieht man, von ihren Schutzheiligen Franziskus und Antonius empfohlen, den Papst und seinen Nepoten knieend links und rechts neben der Anbetung des Kindes, welche im Mittelbilde des Triptychons dargestellt ist. Die

[1]) Piazza, Opere pie di Roma, 1698, p. 353. Hier wird die Liste der Päpste aufgeführt, welche dem Orden von Santo Spirito beigetreten sind, und da heisst es: Giulio II mentr'era ancor Cardinale 1478.

[2]) Das Bild, bezeichnet »Johnes Mazonus de alexã pinxit«, ist das einzige bekannte Werk des Massone und wird heute im Louvre bewahrt. Lanzi, Geschichte der Malerei in Italien, übersetzt von Quandt III p. 247, giebt den Preis des Bildes an, der sich auf 192 Ducati di camera belief und lässt das Bild vermutungsweise um 1490 entstanden sein. Es wurde aber etwa zehn Jahre früher und jedenfalls noch zu Lebzeiten Sixtus IV. gemalt. Vgl. im Anhang II die Porträtdarstellungen Sixtus IV.



Abb. 219 ZWEI PORTRÄTKÖPFE VON BOTTICELLI



Abb. 220 PORTRÄT EINES KARDINALS, WAHRSCHEINLICH DES GIULIANO DELLA ROVERE VON BOTTICELLI

hohe Gestalt Giulianos ist auch hier ganz in den faltenreichen Purpurmantel gehüllt mit dem weissen, hinten umgeschlagenen Pelzkragen wie der Kardinal im Fresko Botticellis, auch ist die Kopfbildung im Profil und von vorn gesehen dieselbe. Ja, der Ausdruck des Gesichtes ist hier fast noch weicher und milder als im Porträt der Sixtinischen Kapelle. Nur der Haarkranz ist im Bildnis des Massone noch kürzer geschnitten als selbst bei Melozzo da Forli; aber dass Giuliano della Rovere gelegentlich auch die Haare gelockt und viel länger getragen hat, beweist eine seiner Medaillen, die ihn, wie alle seine beglaubigten Porträts, in scharfem Profil erscheinen lässt[1]). Giuliano della Rovere also, der designierte Legat für Frankreich, der Grosspönitenziar der römischen Kirche und der hochherzigste von den zahlreichen Nepoten Sixtus IV., ist aller Wahrscheinlichkeit nach dieser Kardinal, welcher als Zuschauer am Reinigungsopfer des Aussätzigen teilnimmt. Gerade sein Porträt würde in der Sixtinischen Kapelle die höchste Teilnahme erwecken; ist er es doch gewesen, welcher fast dreissig Jahre später den Genius Michelangelos an die Decke der Kapelle gebannt hat, welche erst durch diese Hand zum Allerheiligsten der Kunst geweiht worden ist, zu dem seit Jahrhunderten die Völkerscharen strömen.

Porträt des Girolamo Riario

Ein päpstlicher Nepot ist auch der Kriegsmann im dunkelroten Mantel rechts in der Ecke [Abb. 222], welcher mit einem Gefolge junger Leute ganz im Vordergrunde neben einem älteren Manne auftritt, und die vornehmste und bedeutendste Erscheinung in dieser zweiten Gruppe ist, wie der Kardinal in der ersten. Er steht in selbstbewusster, fast herausfordernder Haltung da und hält mit beiden Händen das Symbol höchster Kriegsmacht, den Feldherrnstab, vor sich hin, wie ihn Donatellos Gattamelata und Verrocchios Colleoni tragen. Beim

[1]) Abgebildet im Trésor de numismatique et de glyptique, Paris 1836, Médailles Italiennes II Pl. XIII, 3. Vergl. über die Medaillen des Giuliano della Rovere: Armand, Les Médailleurs Italiens II p. 332; Supino, Il Medagliere Mediceo p. 45 n. 90; p. 215 n. 704, 705 und Tav. XVIII, 1. Ein allerdings sehr stark beschädigtes Porträt des Kardinals vom Jahre 1490 hat sich auf dem Altarwerk des Vincenzo Foppa im Oratorium von S. Maria di Castello in Savona erhalten. Vgl. Giulio Carotti, La gran palla del Foppa im Arch. stor. dell'arte 1895, wo sich p. 455 auch die Abbildung findet.

Anblick dieses Porträts fragt man sofort, wer damals der Befehlshaber der päpstlichen Miliz gewesen, und man braucht die Antwort in den Chroniken der Zeit nicht lange zu suchen. „Am 8. September (des Jahres 1480)“, so berichtet Jakob von Volterra, „an welchem das Fest der Geburt Mariae feierlich begangen wird, begab sich der Papst früh morgens mit Kardinälen und Prälaten zum Gottesdienst nach S. Maria del Popolo. Auch das römische Volk und der Klerus nahmen in grosser Anzahl teil, sowohl wegen der Festlichkeit, die in der ganzen Christenheit aufs feierlichste begangen zu werden pflegt, als auch besonders um den Grafen Girolamo zu sehen, dem während des Gottesdienstes die Fahnen der Kirche und das Scepter der gesamten päpstlichen Kriegsmacht vom Pontifex übertragen wurden. Auch der Eid der Treue wurde nicht unterlassen, den der Graf selbst, in voller Rüstung vor dem Thron des Papstes knieend, vorlas und der Formel gemäss leistete[1]).“

Den Kommandostab über die päpstlichen Truppen also, welchen er eben erst erhalten hatte, trägt hier Girolamo Riario mit soviel Selbstbewusstsein zur Schau, und dieser Stab ist zugleich das untrügliche Kennzeichen, welches den viel gehassten und viel gefürchteten Nepoten verrät. Er muss den jungen Sandro Filipepi besonders begünstigt haben, da er ihm gerade um diese Zeit auch das Porträt seiner Gemahlin, der Katharina Sforza, zu malen aufgetragen haben wird. Welch ein prächtiger, männlicher Charakterkopf ist hier dem Maler zarter Frauenschönheit gelungen! Alle die Züge von Härte und Grausamkeit, von Stolz und Herrschsucht, welche die Zeitgenossen von dem allmächtigen Riario zu erzählen wussten[2]), hat ihm Botticelli mit furchtloser Sicherheit auf das Gesicht geschrieben. Der Kopf ist mit kühnem, scharfem Blick zur Seite gewandt; die hohe Stirn, welche nur noch wenige Haare decken, die weit vorspringende, gebogene Nase, der grosse Mund mit den schmalen, festgeschlossenen Lippen sind die charakteristischen Züge dieses Porträts, an welches Botticelli die ganze Kraft seines Könnens gewandt hat. Er konnte Betrachtungen anstellen über den Wechsel menschlichen Geschickes, als er hier den Anstifter der Pazzi-Verschwörung verherrlichte, nachdem er vor noch nicht zwei Jahren seine Anhänger und Freunde als gehenkte Verräter an die Fassade des Bargello gemalt hatte!

Das Porträt des Girolamo Riario in Forli

Auch der Nachwelt ist die Erinnerung erhalten geblieben, dass das Porträt des gewaltthätigen Riario in der Kapelle Sixtus IV. zu sehen war, und die Tradition ist auch noch Vasari zu Ohren gedrungen, der aber das Porträt dem mythischen Rocco Zoppo zugeschrieben hat[3]). Es giebt noch ein zweites Bildnis des Nepoten, welcher im Vollbesitz zahlloser, unrechtmässig erworbener

[1]) Muratori XXIII p. 112. Eine Darstellung dieser Ceremonie sieht man unter den Fresken des Taddeo Zuchero im Palast der Farnese zu Caprarola. Eine Zeichnung zu diesem Fresko oder nach ihm bewahrt die Ambrosiana in Mailand. Es ist gerade der Moment dargestellt, wo der Papst dem knieenden Ritter mit segnender Gebärde den Kommandostab überreicht. Vgl. Vasari ed. Milanesi VII p. 107 ff. Fischel, Raphaels Zeichnungen, Strassburg 1858, p. 203 n. 542, erkannte zuerst in diesem Blatt den Zusammenhang mit einem der Fresken in Caprarola, er verfehlte aber die Erklärung, wenn er schrieb: Ein thronender Papst empfängt von einem knieenden Ritter eine Rolle.

[2]) Vgl. die Charakteristik des Girolamo Riario oben p. 7. [3]) Vasari III p. 591.



Abb. 221 RECHTER FLÜGEL EINES ALTARBILDES
VON GIOVANNI MASSONE
• Heute im Louvre zu Paris •

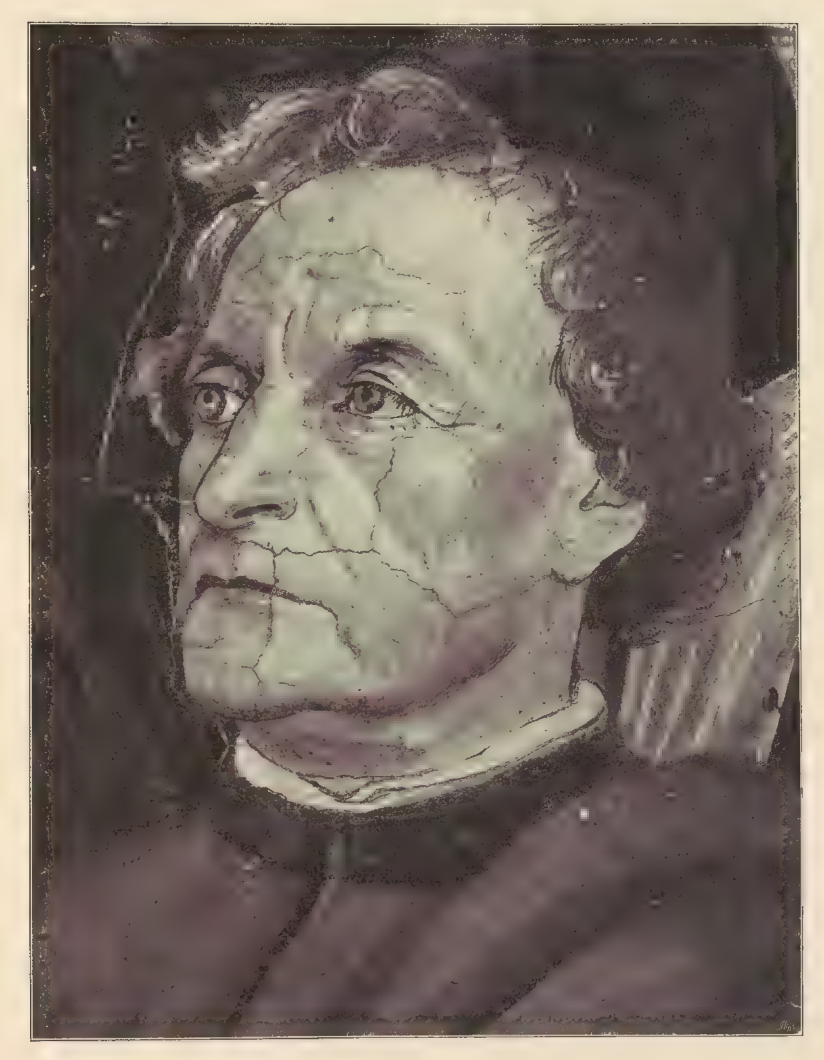


Abb. 222 PORTRÄT DES GIROLAMO RIARIO VON BOTTICELLI

Güter und Ehren, in der Sixtina so herrisch und hochfahrend auftritt. Ein Schüler des Melozzo da Forli hat es in seiner Heimatstadt in der Cappella Feo in SS. Biagio e Girolamo gemalt[1]), und hier erscheint der Graf in schlichtem, grauem Pilgerkleide, wie er knieend ein Wunder verehrt. Der Kopf ist fast kahl, die Haare sind leicht ergraut, und ein kurzer, krauser Bart umrahmt das ganze Gesicht. Girolamo Riario liess ihn sich in späteren Jahren gegen die Sitte der Zeit wachsen, als er seine Rolle längst ausgespielt hatte und sich schon langsam und sicher die Vergeltung all seiner Verbrechen vorbereitete, welche ihn endlich im Frühling des Jahres 1488 durch Mörderhand im Schlosse zu Forli erreichte. Trotz der veränderten Umstände, trotz der vorgeschrittenen Jahre, und trotzdem das Fresko in Forli erst viele Jahre nach dem Tode Girolamos entstanden ist, erkennt man an der eigentümlichen Bildung von Stirn und Nase, dass der Pilger in San Feo und der Kriegsmann in der Sixtina denselben Namen tragen.

Botticellis Porträt der Katharina Sforza

Wo der Gemahl so stolz als oberster Feldherr der päpstlichen Truppen auftrat, da hätte seine Gemahlin, die schöne, kluge und energische Katharina Sforza, eigentlich nicht fehlen dürfen, doch sucht man in dieser ganzen Gruppe vergebens nach einem Frauenporträt. Ist aber die Gräfin von Forli vielleicht jene vornehme Frau gegenüber, welche von einer Dienerin begleitet allein unter all den Männern im Gefolge des Hohenpriesters erscheint und gespannten Blickes den Vorgang auf der Zinne des Tempels verfolgt? Die Vermutung liegt nahe genug, aber sie wird durch einen Vergleich mit dem Tafelgemälde Botticellis, welches gleichzeitig entstand und die berühmte Frau als heilige Katharina darstellt, sehr in Zweifel gezogen[2]). Der lange Hals, der längliche Kopf, die hohe Stirn, der kleine Mund und die dunklen, von langen Wimpern beschatteten Augen stimmen allerdings in beiden Köpfen überein, und auch die Tracht der herrlichen, blonden Haare ist beidemale fast dieselbe; aber im Tafelbilde hat Katharina eine Adlernase, im Fresko dagegen senkt sich die Nase ziemlich tief herunter. Gerade so ist aber auch die Nasenlinie der schönen Frau im Porträt in Forli gebildet, wo sie gleichfalls im Pilgerkleide neben dem Gatten kniet. Somit darf die Vermutung, Katharina Sforza nehme mit ihrem Gemahl als Zuschauerin am Opfer des Aussätzigen teil, wenigstens ausgesprochen werden.

Die Namen des würdigen Mannes neben dem Grafen Girolamo und der vier Jünglinge, welche hinter beiden stehen, lassen sich heute nicht mehr bestimmen, da allen diesen Männern jegliches Merkmal ihrer äusseren Lebensstellung fehlt; aber ihr Auftreten in unmittelbarer Nähe des allmächtigen Nepoten

[1]) Siehe die ausführliche Beschreibung des Gemäldes, welches allein von dem ganzen Freskenschmuck der Kapelle Feo einigermassen erhalten ist, bei Schmarsow, Melozzo da Forli p. 292. Ebendort Tav. XXV finden sich auch zwei brauchbare Umrisszeichnungen der Porträts des Girolamo und seiner Gemahlin. Schmarsows Behauptung [Melozzo da Forli p. 43], dass Girolamo Riario der Jüngling sei, welcher, die Hände in den Ärmeln verborgen, in dem Fresko der vatikanischen Bibliothek hinter dem knieenden Platina erscheint, ist unhaltbar, schon weil Girolamo Riario damals viel älter gewesen ist.

[2]) Das Porträt wurde von Schmarsow in der altenburger Galerie entdeckt und bestimmt und in der Festschrift zu Ehren des Kunsthistorischen Institutes zu Florenz publiziert p. 182. Eine Medaille der Katharina Sforza findet sich im Bargello zu Florenz. Vgl. Supino, Il Medagliere Mediceo p. 50 n. 104.

und die grosse Sorgfalt, mit welcher jedes Porträt durchgearbeitet worden ist, deuten die glänzende Rolle an, welche sie alle einmal am Hofe Sixtus IV. gespielt haben müssen. Trotzdem hat Botticelli auch in diesen Jünglingsköpfen [Abb. 223], wie in den meisten übrigen bewiesen, dass er sich wenig zum Porträtmaler berufen fühlte, dass er seine eigene Individualität zu stark empfand, um sie in fremden Individualitäten untergehen zu lassen. Wo ihn daher nicht ein scharf ausgeprägter, vollständig in sich geschlossener Charakterkopf fesselte, da hörte er auf, der Natur zu folgen und suchte sich sofort seinem phantastischen Schönheitsideal zu nähern, welches er durch jene leise Melancholie verklärte, die er allein unter allen seinen Kunstgenossen zu verkörpern vermochte.

Die Komposition

Auch als Komposition zeichnet sich trotz der Fülle der Figuren Botticellis erstes Fresko sofort vor allen übrigen Historien des Neuen Testamentes aus. Bei Perugino, bei Ghirlandajo und bei Rosselli sitzen oder stehen die handelnden Personen wie auch die Zuschauer ruhig und gelassen da; Botticelli aber sucht von vornherein durch lebhaft bewegte Gestalten die Einförmigkeit der Handlung zu beleben. Ja, man kann ihm schon hier den Vorwurf nicht ersparen, dass seine Figuren oft allzu heftig bewegt erscheinen, allzu eifrig die einfachsten Dinge verrichten, als würden sie von innerer Leidenschaft verzehrt. Der Hohepriester und der Akoluth fliegen einander fast in die Arme; der Jüngling, welcher den Dolchträger besänftigt, kann es kaum noch auf der Marmorbank aushalten, und doch liest man in seinem Gesicht nicht die mindeste Erregung; die Frau endlich, welche die Hühner herbeiträgt, und die Holzträgerin eilen in so fliegender Hast herbei, als müssten sie fürchten, längst zu spät zu kommen. Und doch ist die Meisterschaft bewunderungswürdig, mit welcher sich Botticelli der schwierigen Aufgabe entledigt hat. Wie schön er seine Linien zieht, wie zwanglos er die Gruppen verbindet und trennt, wie wohlerwogen er die zahlreichen Zuschauer in parallelen Kreisen rings um die Mittelgruppe herum komponiert hat! Nur im Hintergrunde am Altar weckt er die Vorstellung enggedrängter Massen; im Vordergrunde aber hat er die Menschenmenge gelockert und mit Vorbedacht in fünf Gruppen gegliedert und auch sein Bestes gethan, alle seine Gönner unterzubringen. Betrachtet man endlich einzelne Gruppen, wie die drei Jünglinge links und die neugierigen Zuschauer hinter dem Hohenpriester, so meint man wiederum, Raffael selbst habe es nicht verschmäht, sich für die Komposition der Schule von Athen in Einzelheiten gelegentlich bei Botticelli Rat zu holen.

Meister und Schüler

Weit mehr noch als Ghirlandajo hat Botticelli an der Ausführung seiner ersten Historie selbst gearbeitet. Er ist der einzige von allen Meistern in der Sixtina, der den ganzen Vordergrund seines Gemäldes eigenhändig gemalt hat, so dass man eine Schülerhand nur in den kleinen Scenen des Hintergrundes erkennen kann. Eine unsichere Zeichnung und mattere Farben treten in allen vier Darstellungen aus der Versuchung Christi zu Tage, und dasselbe gilt von dem knieenden Volk um den Altar, von der Frau mit den Hühnern, von dem Aussätzigen selbst und seinen beiden Freunden. Aber sämtliche Personen des Vordergrundes, Porträts wie Idealgestalten, hat Botticelli selbst gemalt, nicht nur die Köpfe und Hände, sondern auch die Mäntel und Gewänder mit all dem reichen Gold- und Perlenschmuck und mit den Goldschattierungen, welche er


Abb. 223 KOPF EINES JÜNGLINGS VON BOTTICELLI

hier noch besonders häufig angewandt hat. Und alles das ist im einzelnen mit einer Sorgfalt ausgeführt, welche in keinem der übrigen Gemälde ihresgleichen findet. Kann es da wundernehmen, dass dem Schüler Fra Filippos die Arbeit langsamer von der Hand ging als seinen Landsleuten, dass er fast zwei Jahre brauchte, um seine Päpste und dieses eine Fresko zu malen, und dass er im Sommer 1482, als die Schlacht von Campo Morto geschlagen wurde, noch mit der zweiten Historie beschäftigt war und sie zum Teil noch umgestalten konnte? Botticelli hat dann selbst eingesehen, dass bei solcher Arbeitsweise sein emsiger Fleiss stets hinter der Ungeduld des Papstes zurückbleiben würde. Schon im nächsten Gemälde wird seine Technik flüchtiger, er beschränkt so viel wie möglich die Figurenzahl, und wenn man wirklich auch diesmal wieder das Ansinnen an ihn gestellt hat, unter den Idealgestalten Porträts anzubringen, so hat er es beharrlicher als sonst zurückgewiesen.

Die Erhaltung des Gemäldes

Die Erhaltung des Freskobildes ist im allgemeinen eine gute, und nirgends finden sich Spuren einer gewaltsamen Zerstörung oder Restauration. Aber dieselbe Hand, welche die Berufung Ghirlandajos mit blassroter Ölfarbe übermalte, hat sich auch am Reinigungsopfer des Aussätzigen vergriffen. Mehr oder minder sind auch hier fast alle Hände und Köpfe mit einer dünnen Farbenschicht überzogen, welche aber, weil sie leicht und vorsichtig aufgetragen wurde, aus der Entfernung überhaupt nicht sichtbar ist. In der Nähe betrachtet erkennt man allerdings sofort, dass den übermalten Köpfen die feinen Linienzüge und Modellierungen verloren gegangen sind[1]).

[1]) Völlig übermalt ist vor allem das Gewand Christi, der mit dem Engelsgefolge aus dem Stadtthor herausschreitet. Ganz neu sind auch der Oberarm und die Hand, die der Jüngling im Roveremantel in der Gefolgschaft des Hohenpriesters einem anderen, der sich gleichfalls vorbeugt, auf die Schulter gelegt hat. Durch den Auftrag der dünnen Ölfarbe wurden vor allem geschädigt: der mittlere Kopf in der äussersten Jünglingsgruppe links, der Kopf der Dienerin der vermeintlichen Katharina Sforza, alle vier Jünglingsköpfe vor ihr und der Knabe im schwarzen Barett. Auch die Köpfe des Hohenpriesters und seines jugendlichen Dieners sind nicht mehr

intakt, und ebenso sind auch die Hände und Köpfe in der Gruppe des Giuliano della Rovere mit der rosa Farbenschicht leicht überzogen. Dasselbe gilt von der Gruppe des Girolamo Riario, allerdings mit einigen Ausnahmen. Unberührt dagegen sind die Engel, welche Christus umschweben, wie er aus dem Thor herausschreitet, die Köpfe des Dolchträgers und des halbsitzenden Jünglings, welcher auf ihn einredet, der Kopf der Herrin in der Frauengruppe, die Köpfe des Innocenzo della Rovere und des Jünglings vor ihm und endlich der Kopf des bartlosen Greises mit der erhobenen Hand links neben Girolamo Riario. Beide, die Holzträgerin und ihr Knabe, zeichnen sich durch auffallend blasse Färbung aus und scheinen ebenfalls von Übermalung unberührt geblieben zu sein.



WAPPEN DER SEIDENZUNFT AN OR SAN MICHELE IN FLORENZ



FRIES ÜBER DEM NORDPORTAL DES BAPTISTERIUMS IN FLORENZ

KAPITEL VII • DAS JUGENDLEBEN DES MOSES

Tafel XXIII

Die Eigenart der Aufgabe selbst, das Bewusstsein, das grosse Huldigungsgemälde für den Papst malen zu dürfen, das Umworbenwerden von all den grossen Herren, welche ihm geduldig für ihre Porträts gesessen haben müssen, all diese Dinge haben Botticellis Leistungsfähigkeit aufs höchste angespannt. So ist denn eigentlich schon das erste Fresko, welches er in der Sixtina gemalt hat, der höchste Triumph seines Genius gewesen.

Schwierigkeit der neuen Aufgabe

Man kann sich deutlich genug das Unbehagen vorstellen, mit welchem er an das zweite seiner Freskobilder herantrat. Denn man mutete ihm nach der Schlacht bei Campo Morto nicht nur zu, das Jugendleben des Moses, vom Totschlage des Ägypters bis zum Auszug der Kinder Israel, auf einer einzigen Bildfläche zu schildern; er musste sich jetzt auch zu einem Landschaftsbilde bequemen, und er hatte doch niemals ein inneres Verhältnis zur Natur gehabt. Ja, die Hoftheologen Sr. Heiligkeit und wahrscheinlich auch der Papst selbst hatten sogar die Komposition des Gemäldes zu bestimmen gewagt, indem sie dem Maler ohne jede Rücksicht auf seine künstlerischen Ideale auftrugen, das Ausgiessen des Wassers im Mittelpunkte des Gemäldes so darzustellen, dass der Vorgang ohne weiteres in seiner typologischen Beziehung auf das ausgegossene Blut im Fresko gegenüber verständlich war. Denn der Verfasser des Traktates über das Blut Christi hatte in der Begegnung des Moses mit den midianitischen Hirtinnen sofort die Gelegenheit erkannt, die Psalmstelle zu illustrieren, auf welche er einen Teil seiner Ausführungen gründete: „Effusus sum sicut aqua“[1]). Und Botticelli erhielt somit nicht nur den Auftrag, in einem einzigen Rahmen die ganze Entwicklungsgeschichte des Moses darzustellen, ihm wurde auch zugleich die Komposition als solche an die Hand gegeben: rings um die Tränkung der Schafe der Töchter Jethros als Mittelpunkt, hatte er im Kreise so kunstreich und übersichtlich wie möglich, die einzelnen Scenen aus dem Mosesleben anzuordnen.

Der Schauplatz der Handlung

Zunächst und vor allem aber musste er einen neutralen Schauplatz schaffen, denn mit der Handlung selbst wechselte natürlich auch der Ort. Der erste Akt des Darzustellenden spielte in einer Stadt Ägyptens, die folgenden in der Wüste, und der letzte führte wieder nach Ägypten zurück. Botticelli muss über das Problem, wie dieser Wechsel der Handlung anzudeuten und doch auch wieder auszugleichen sei, lange und ernsthaft nachgedacht haben; dann fand er endlich

[1]) Vgl. oben p. 251.



Abb. 226 KOPF DES FLÜCHTENDEN ISRAELITEN
VON EINEM SCHÜLER BOTTICELLIS

die Lösung, indem er an die Komposition eines einzigen Landschaftsgemäldes ging und nur durch ein Stück schöner Renaissancearchitektur rechts in der Ecke die Nähe einer Stadt erraten liess.

Der Totschlag des Ägypters

Ebendort beginnt auch die Schilderung mit dem Totschlag des Ägypters, jener Zorneshandlung, in welcher Moses sich sozusagen zuerst als Mann erweist, und mit welcher er seine Heldenlaufbahn furchtbar, gross, dramatisch einleitet. „In jenen Tagen", so heisst es im Exodus[1]), „da Moses gross geworden war, ging er hinaus zu seinen Brüdern. Und er sah ihre Last und ward gewahr, dass ein Ägypter einen seiner Brüder der Hebräischen schlug. Und er wandte sich hin und her, und da er sahe, dass kein Mensch da war, erschlug er den Ägypter und verscharrte ihn in den Sand." Laut schreiend, gegen den mörderischen Überfall sich mit Händen und Füssen wehrend, windet sich der Totgeweihte am Boden. Vernichtend und flammend wie der Blitz ist die Rache des Moses über ihn hereingebrochen. Schon hat er ihn am Halse über den Haaren gepackt, schon holt er aus zum Todesstoss mit dem gezückten Schwert; es giebt kein Erbarmen, keine Rettung mehr; nur noch ein Moment, und das Messer wird sein Opfer gefunden haben. Der gerächte Hebräer aber fürchtet sich nicht weniger vor Moses als der am Boden liegende Ägypter [Abb. 226]; schreiend vor Schmerz und Furcht ist er von dannen geflohen, sein blutendes Haupt an der Brust einer Frau bergend, die ihn, nicht minder entsetzt, in das Innere des Gebäudes zu retten versucht. Man fühlt noch, wie Moses dem Sturmwind gleich zwischen die beiden gefahren ist; und der Hebräer selbst hat augenscheinlich überhaupt nicht begriffen,

[1]) Kap. II v. 11 u. 12.

dass der Überfall seiner eigenen Rettung galt. Wird sich auch gegen mich der Grimm des entsetzlichen Mannes kehren, der den Ägypter erschlägt? so fragt er sich, indes er sich willenlos von dem Weibe die Stufe hinaufzerren lässt.

Die Flucht des Moses

„Und das Gerücht kam vor Pharao, der suchte Moses zu töten. Der aber floh vor seinem Anblick in das Land Midian und liess sich nieder bei einem Brunnen.“ So erzählt der Exodus[1]) die Folgen der Gewaltthat des Moses weiter, und damit ändert sich zugleich der Schauplatz, und wir müssen dem Totschläger in die Einsamkeit der Wüste folgen. Ein kahler, hier und dort mit spärlichem Gras bewachsener Felsboden, welcher nach links allmählich ansteigt, füllt den Hintergrund aus. Schmale Wege schlängeln sich überall hindurch, und eine Gruppe hochstämmiger Bäume breitet ein schattiges Laubdach über den Brunnen in der Mitte. Hier vorn ist die Oase in der Wüste, aber es fehlt der ganzen Landschaft Luft und Licht; so farblos und trübe erscheint die Welt, dass man meint, die Sonne habe hier noch nie geschienen.

Wie Schuld und Strafe Geschwister sind, so schildert auch Botticelli sofort über dem Totschlag des Ägypters die Flucht des Moses. Von allen preisgegeben, flieht er einsam von dannen. Den Stecken auf die Schulter gelegt, um schneller ausschreiten zu können, das Haupt gesenkt, um nicht erkannt zu werden, sucht er eilig die rettende Wüste zu erreichen und streift, die gebahnten Wege der Menschen scheu durchkreuzend, querfeldein durch die Einöde dahin. Das schlanke, kahle Bäumchen über ihm erscheint wie das traurige Symbol der Gegenwart; so fühlt sich auch der Flüchtling wie ein entblätterter Stamm, dem die Lebenswurzeln abgeschnitten sind.

Die Vertreibung der Hirten

Aber wie schnell hat der Geächtete alle Kräfte der Seele wieder gesammelt; wie beharrlich hält er fest an dem früherstarkten Prinzip seines Lebens, die Unschuld zu verteidigen gegen die Gewalt. „Der Priester aber in Midian“, so heisst es im Exodus weiter, „hatte sieben Töchter, die kamen, Wasser zu schöpfen, und fülleten die Rinnen und begehrten die Schafe ihres Vaters zu tränken. Es kamen aber die Hirten darüber herbei und stiessen sie davon. Und Moses erhob sich und verteidigte die Mädchen und tränkte ihre Schafe[2]).“ War es gewissenhafte Rücksicht auf die Wünsche seiner Auftraggeber, welche Botticelli veranlasste, auch den ritterlichen Akt gegen die midianitischen Hirtinnen in zwei Scenen darzustellen? Sein künstlerisches Gewissen musste sich auflehnen gegen eine solche Verzerrung der Komposition, und die viermal nebeneinander wiederkehrende Gestalt des Moses im gelben Kleid und grünen Mantel konnte ihm selbst kein ganz erfreulicher Anblick sein. Aber wenn auch die Einheitlichkeit des Bildes verloren ging, die einzelnen Episoden haben fast jede ihren eigentümlichen Reiz, und die Scene am Brunnen, um welche sich alles übrige gruppiert, ist ein Stück Poesie für sich.

Eben noch trug der flüchtige Mann den Wanderstab so ruhevoll auf der Schulter, und gleich daneben hat er ihn schon wieder drohend erhoben, die beiden Hirten zu züchtigen, welche mit ihren Schafen eilig davonfliehen. Die Bewegungen des Moses erscheinen wenig kraftvoll und energisch, wenn man die zerschmetternde Gewalt vergleicht, mit welcher er über den Ägypter

[1]) Kap. II v. 15. [2]) Kap. II v. 16 u. 17.



Abb. 227 KOPF EINER HIRTIN VON BOTTICELLI

herfährt, und auch der Ausdruck in den Köpfen ist sehr massvoll und gehalten. Der sanftmütige, jugendliche Hirte mit dem hellblonden Lockenkopf blickt sich mehr erstaunt als erschrocken nach seinem Widersacher um, und im Gesicht des Moses liest man keine Spur von Erregung, wohl aber tiefe Melancholie. Man meint, er habe mit dem erschlagenen Ägypter alles begraben, was er von Hass und Verachtung gegen die Menschheit in sich trug, als könne er von jetzt an nicht mehr strafen, ohne zugleich Mitleid zu empfinden mit der Sünde und mit denen, welche sie begehen.

Die Begegnung mit den Töchtern des Jethro

Dieselbe Schwermut verschleiert die Züge des Moses in der Begegnung mit den Hirtinnen am Brunnen unter den hohen Bäumen, in deren dunklen Blättern grüne Eichelfrüchte und weisse Blüten sichtbar werden. Hier hat Botticelli sich wirklich zu Hause gefühlt. Mitten in den schwierigen und oft so unkünstlerischen Aufgaben, welche die Gelehrsamkeit des Franziskaner-Papstes ihm zugemutet hat, fand er in dieser reizenden Episode aus dem Mosesleben einen Stoff nach seiner Wahl. Keine Ceremonien und keine Porträts galt es darzustellen wie früher; keine politischen Ereignisse zu verherrlichen wie später. Der Gegenstand, ob ihn gleich die theologische Weisheit des Papstes erwählt, war ein durchaus künstlerischer, wenn man ihm zu schildern auftrug, wie ein geächteter Flüchtling den Glauben an sich selbst und an das Leben wiederfindet, indem er zwei schutzlose Hirtinnen verteidigt und ihre Schafe tränkt. Das war die Aufgabe, in welcher sich die Wünsche Sr. Heiligkeit und Botticellis natürliche Anlage begegneten.

Wie freundlich und versöhnend wirkt diese Episode schon an und für sich in der stürmischen Entwicklungsgeschichte des hebräischen Helden, vom Totschlag des Ägypters bis zur Errettung Israels; wie geschlossen, wie einfach und doch wie rührend hat Botticelli sie zur Darstellung gebracht! Der fremde, ritterliche Mann mit den ernsten, edel geschnittenen Zügen, dem struppigen



Abb. 228 KOPF DES MOSES VON BOTTICELLI

Bart und den dunklen Haaren, welche ihm weit auf die Schulter herabfallen, hat eben den Eimer aus dem Brunnen emporgezogen und giesst nun das Wasser den Schafen in die hölzerne Tränke. Er verrichtet sein Amt gesenkten Blickes, in fast demütiger Haltung, behutsam und voll freundlicher Sorge für das dürstende Vieh, als verstünde sich dies Liebeswerk von selbst. Schüchtern und dankbar stehen die Hirtinnen daneben, phantastisch gekleidete, seltsame Geschöpfe, in weisse, buntgestickte Tücher gehüllt, mit Schafpelzen darüber und einigen Blättern und Früchten am Gürtel und in den lang herabfallenden, flachsgelben Haaren. „Sieh, er hat uns von den Hirten befreit", sagt die eine zur anderen, „nun tränkt er auch unsere Schafe; wie gütig er ist und schön." Die Gefährtin aber zagt und weiss sich nicht zu raten. Wie sollen sie ihm danken, was sollen sie ihm sagen? Und wenn man dann in die grossen Augen des Hirtenkindes blickt, das mit so inniger Dankbarkeit zu dem Fremdling hinüberschaut [Abb. 227], so meint man, es könne niemand anders sein, als Zippora selbst, diejenige von Jethros sieben Töchtern, welche sich Moses einst zur Gattin wählen wird, und die hier schon als Symbol ihres Hausfrauenfleisses das gesponnene Garn auf dem Hirtenstecken trägt.



Abb. 229 DIE SÖHNE DES MOSES VON BOTTICELLI

Die Berufung des Moses

Ebenso ausführlich wie das Erlebnis mit den Hirtinnen behandelt Botticelli in zwei Scenen auch die Berufung des Moses. Wir begreifen wiederum nicht, warum er eigentlich soweit ausholt und uns auch den Hirten vorführt, der den Mantel abgelegt hat und eben im Begriffe steht, die Schuhe auszuziehen, um dann erst die Berufung selbst zu schildern. „Und Gott erschien ihm", so fährt die Erzählung fort[1]), „in einer feurigen Flamme mitten aus einem Busch. Und er sah, dass der Busch brannte und nicht verzehret ward. Und Moses

[1]) Exodus Kap. III v. 2—5.

sprach: Ich will gehen und sehen dieses grosse Gesicht, warum der Busch nicht verbrannt wird. Als aber Gott sahe, dass er herantrat zu sehen, rief er ihn mitten aus dem Busch und sprach: Moses, Moses. Er aber antwortete: Hier bin ich. Und jener sprach: Tritt nicht heran. Löse aber die Schuhe von deinen Füssen, denn der Ort, da du stehst, ist heiliges Land.“ Das ist der Text, welcher dem Maler vorgelegt wurde, und man muss gestehen, dass er sein Denken und Können nicht allzusehr angestrengt hat, als er ihn gestaltete. Der Hirte allerdings, welcher, bei seiner Herde sitzend, die Schuhe auszieht, war ein trockener Vorwurf für die Kunst eines Malers; anders die Berufung. Welch eine Fülle von Gedanken und Beziehungen haben später Raffael und Michelangelo in eine Begegnung zwischen Gott und Mensch hineinzulegen gewusst! Im Gemälde Botticellis lässt ein steifer, greisenhafter Jehovah, aus dem flammenden Busch sich hervorbeugend, mit segnender Gebärde die Worte der Sendung ertönen: „Komm, und ich will dich zu Pharao senden.“ Moses aber schaut die Vision unverwandt an, mit lebhaften Bewegungen der erhobenen Hände die flehende Rede begleitend, dass er sich unfähig fühle, solch schweres Amt auf seine Schultern zu nehmen[1]).

Der Auszug aus Ägypten

Auch in der rein technischen Ausführung zeigt sich die Berufung den übrigen Kompositionen des Bildes nicht gewachsen, vor allem wenn man beim Schluss der Erzählung angelangt ist und den Auszug aus Ägypten betrachtet, welchen Botticelli mit so glänzenden Farben, so ernst und feierlich wie eine Prozession geschildert hat. „Und die Kinder Israel zogen gewaffnet aus Ägyptenland“[2]), heisst es im Exodus. Allen voran schreitet Moses, nicht mehr der ernste, von tiefer Schwermut niedergedrückte Mann, nicht mehr der Flüchtling und der Schafhirte in der Wüste, sondern der von Gott berufene, mit wunderbaren Kräften ausgerüstete Volksführer, welcher schon kühn und beharrlich die Rechte Israels vor Pharao vertreten hat [Abb. 228]. Er hat den Kopf zur Seite gewandt und den ernsten Blick nach oben gerichtet, als erwarte er von Gott selbst den Weg zu erfahren, welchen er dem Volke zeigen soll. Im gelben Kleid und grünen Mantel, wie gewöhnlich, schreitet er entblössten Hauptes dahin, von seinem Gefolge durch kein anderes Abzeichen seiner Würde unterschieden als durch den Gottesstab, welchen er mit dem Hirtenstab vertauscht hat. Der bartlose Mann im violetten Gewande mit einer Reihe grosser, brauner Perlen um den Hals, welcher ihm folgt, ist augenscheinlich eine Porträtgestalt und zwar die einzige in diesem ganzen Gemälde. Aber es ist unmöglich, ihren Namen zu erraten. Dann folgt Zippora mit ihren Söhnen Gerson und Elieser, und hinter beiden wird Aron sichtbar; dieser, ein herrlicher, semitischer Typus mit feurig dunklen Augen, stumpfer Nase und dichtem, leicht gekräuseltem schwarzem Bart um die vollen Lippen; jene, matronenhaft gekleidet mit faltenreichem, weissem Kopftuch, mütterlich besorgt um ihren jüngsten Knaben, der des langen Weges müde ist und sich hilfesuchend mit beiden Händen an ihren Arm geklammert hat, während der ältere Bruder noch rüstig ausschreitet mit einem Tuchbündel und einem weissen Hündchen im Arm, das sich mit seiner Lage höchst unzufrieden zeigt [Abb. 229]. Dann folgt ein schöner, junger Ritter

[1]) Exodus Kap. IV. [2]) Kap. XIII v. 18.

in strahlender Goldrüstung, und neben und hinter ihm kommen Männer und Frauen, zum Teil mit Geräten und Zeugballen beladen, den schmalen Weg entlang. Der ganze Zug der Israeliten besteht nur aus zwölf Köpfen, die zwei Kinder ausgenommen, aber die glänzende Karawane, welche langsam durch den Hohlweg hindurchzieht, erweckt doch die Vorstellung, dass andere folgen und von der Führerschaft nur noch durch das Gebirge getrennt sind.

Die Arbeitsteilung

Wie im Reinigungsopfer des Aussätzigen gegenüber, hat Botticelli auch im Jugendleben des Moses die Ausführung in Farben bis auf geringe Ausnahmen sich selbst vorbehalten; aber er hat hier nicht mehr mit derselben Sorgfalt gearbeitet wie vorher. Und nicht nur die Köpfe und Hände hat er eigenhändig gemalt, sondern auch fast immer die Gewandstücke, welche seine Genossen so häufig ihren Schülern überliessen. Er hatte eben noch keine Werkstätte gebildet wie Perugino und Rosselli, und nur ein einziger Schüler, welcher schon gegenüber die Knieenden um den Altar gemalt hatte, ging dem Meister auch im Jugendleben des Moses an die Hand. Aber auch diesem hat er nur einige wenige Köpfe und Figuren überlassen, vor allem oben links in der Ecke den Gott Vater und rechts gegenüber den blutenden Hebräer und das Weib, welches ihn von dannen zerrt[1]). Man erkennt diesen Schüler auch hier an seinen blassen, glanzlosen Farben, an seiner unlebendigen Faltengebung und an der Art, wie er sich wohl die Formensprache seines Meisters angeeignet hat, ohne sie jedoch mit dem gleichen, poetischen Inhalt zu füllen.

Die Erhaltung des Freskos

Das Fresko hat durch das Anbringen des Baldachins über dem päpstlichen Thron mehr gelitten als alle übrigen Gemälde Botticellis. Dadurch ist die rechte Ecke des Bildes fast ganz zerstört worden, der Totschlag des Ägypters ist kaum noch zu erkennen, und die Flucht des Hebräers völlig übermalt. Sehr stark ist auch die Gruppe der Berufung beschädigt, und die Schafherde des Moses ist durch Feuchtigkeit fast ganz zu Grunde gegangen. Am besten hat sich der Zug der Juden erhalten, auch weil diese Gruppe mit grösserer Sorgfalt gemalt worden ist als alles übrige[2]).

[1]) Ausserdem hat der Schüler noch folgendes gemalt: Den Moses, der die Schuhe ablegt, die Frau im Zug der Israeliten, welche das Goldgefäss auf dem Kopfe trägt, die beiden Köpfe rechts und links neben der alten Frau, welche ein grosses Zeugbündel hält, den Kopf des Hirten, welcher geradeaus blickend vor Moses davonflieht und die Gewandstücke aller drei Figuren in dieser Gruppe.

[2]) Im einzelnen lassen sich noch folgende Übermalungen nachweisen: Auf die linke Backe des Moses, der dem Auszug voranschreitet, sind später helle Lichter aufgesetzt. Auch der Kopf der Zippora und der Kopf ihres jüngsten Knaben sind leicht übermalt; die Hände beider dagegen und der Kopf des älteren Sohnes sind unberührt. Auch die Köpfe der beiden Hirtinnen sind leicht übergangen, und an Stirn und Nase des Wasser ausgiessenden Moses entdeckt man ebenfalls fremde Farben. Am besten erhalten hat sich der Kopf Arons und der Kopf des turbangeschmückten jüngeren Mannes hinter ihm. Goldauftrag und Goldschattierungen hat Botticelli vielfach angewandt, vor allem auf dem gelben Gewand des Moses und auf der Rüstung des jungen Ritters hinter den Moseskindern.



FRIES EINES BRUNNENS IM GARTEN DES ORLANDINI-PALASTES IN FLORENZ

Tafel XXVI

KAPITEL VIII • DIE BESTRAFUNG DER ROTTE KORAH

Als das stürmische Jahr 1482 zu Ende ging, waren etwa zwei Jahre vergangen, seit sich Botticelli mit seinen Landsleuten in Rom befand. Er musste sich längst heimisch fühlen in der ewigen Stadt, wo er viel gezeichnet, studiert und gelernt hatte, wo grosse Herren seine Kunst zu schätzen wussten, und der Papst ihn in seiner Kapelle diejenigen Fresken malen liess, deren Inhalt sich auf seine eigenen Lebensführungen bezog. Zwar arbeitete er langsamer als die übrigen Maler, und seine peinliche Gewissenhaftigkeit musste die Geduld Sr. Heiligkeit auf harte Proben stellen, aber es sind damals doch schon alle Papstporträts und die beiden ersten Historien vollendet gewesen. Nun legte er endlich Hand an das dritte seiner grossen Wandgemälde als gereifter und bewährter Meister, der mit der Freskotechnik völlig vertraut war, der grosse Vorwürfe zu komponieren verstand und in der Kunst der Perspektive mancherlei Erfahrungen gesammelt hatte. Die Aufgabe war nicht weniger eigenartig, der Stoff war nicht weniger spröde als in den beiden, schon vollendeten Historien; aber niemals hat ihn Botticelli kühner angefasst und siegreicher bezwungen als in der Bestrafung der Rotte Korah. Dies Gemälde ist die monumentalste seiner Schöpfungen in Rom, ja eines der grossartigsten unter seinen Fresken und Tafelbildern überhaupt[1]).

Botticellis Entwicklungsgang in der Sixtinischen Kapelle

Wer die Entwicklung Botticellis an seinen drei Fresken in der Sixtina verfolgen will, der wird sehr merkwürdige Beobachtungen machen. Er wird staunen über die zielbewusste Klarheit, mit welcher sich der junge Meister seine Aufgaben stellt, er wird sehen, wie er sich allmählich von allen Traditionen freimacht, wie sein Horizont sich erweitert, wie der Florentiner nach und nach zum Römer wird. In jenem grossen Huldigungsbilde dem Papstthron gegenüber beobachteten wir ähnliche Vorzüge und Mängel wie in der Anbetung der Könige in Florenz, welche das Geschlecht der Medici verherrlicht; im Jugendleben machte die Schwierigkeit, auf einer einzigen Bildfläche eine ganze Geschichte zu erzählen, die gedeihliche Fortentwicklung künstlerischen Könnens überhaupt unmöglich, aber wir sahen doch, wie Botticelli die Figurenzahl nach Kräften

[1]) Vasari III p. 317 begnügt sich, an dies Fresko die Worte zu wenden: Similmente, quando sacrificando i figliuoli d'Aron, venne fuoco dal cielo. Ausführlicher, aber niemals erschöpfend, wurde das Fresko beschrieben von Schmarsow (Melozzo da Forli p. 223), von Ulmann (Sandro Botticelli p. 98) von Cavalcaselle und Crowe (Pitt. in Ital. VI p. 237) und neuerdings von Supino (Sandro Botticelli p. 64), welcher die früher von mir gegebene Erklärung und Deutung dieses Freskobildes angenommen hat.

beschränkte, wie es ihm gelang für sieben verschiedene Vorgänge einen einzigen Schauplatz zu schaffen, wie er alle Figuren in gleichen Grössenverhältnissen gab und die Scene am Brunnen mit grossem Geschick als Mittelpunkt darstellte, um welchen sich alles übrige gruppiert. Und doch ist es dem Meister weder in der einen noch in der anderen Historie gelungen, die Vorstellung eines Raumes zu erwecken, in welchem Menschen sich in Wirklichkeit in solcher Anzahl bewegen können. Im Opfer des Aussätzigen ist die Fassade von Santo Spirito dem Auge noch viel zu nahe gerückt, und im Jugendleben des Moses ist die Gebirgslandschaft nur ein Sandhügel, auf welchem der sitzende Moses wie ein Riese erscheinen würde, wenn er aufstünde. Erst in der Bestrafung der Rotte Korah hat Botticelli den Schauplatz und die Personen in das richtige Verhältnis gebracht; hier zeigt er sich auf einmal in der Kunst der Perspektive allen seinen Genossen, selbst einem Perugino, überlegen.

Entwurf zur Bestrafung der Rotte Korah

Ein erster, flüchtiger Entwurf für Botticellis letztes Gemälde in der Sixtina wird in den Uffizien zu Florenz bewahrt[1]) [vgl. Abb. p. 262]. Die kleine Federzeichnung hat einen eigentümlichen Wert, denn sie ist das einzige Blatt, welches sich von allen Studien Botticellis zu den Sixtina-Fresken erhalten hat. Sie zeigt wenigstens in grossen Zügen die Komposition schon so, wie sie später ausgeführt worden ist, und auch der architektonische Hintergrund ist schon angedeutet. Nur das Kolosseum links in der Zeichnung ist im Gemälde fortgelassen worden. Dagegen ist der dramatisch bewegte Vorgang schon hier in drei Gruppen gegliedert, und so ist er ohne wesentliche Abweichungen auch im Fresko zur Ausführung gelangt.

Der Schauplatz der Handlung

Auf keinem der anderen Fresken in der Sixtina ist der Schauplatz der Handlung so geräumig, so festlich und so eigenartig wie in der Bestrafung der Rotte Korah. Keiner der Künstler Sixtus IV. hat so laut seine Begeisterung für die Ruinenwelt der alten Roma kund gethan wie Botticelli. Wir sehen nicht nur den Konstantinsbogen, die ganze Komposition beherrschend, in der Mitte des Bildes auf hoher Basis aufgebaut; sondern in der Ecke rechts hat Botticelli auch seine Studien nach dem Septizonium verwertet, wobei er allerdings mit den Säulenreihen ziemlich frei geschaltet hat. Dagegen ist die Wiedergabe des Konstantinsbogens, welcher mehr als jedes andere antike Denkmal Roms die Phantasie der Renaissancekünstler angeregt hat[2]), fast ganz genau nicht nur im architektonischen Aufbau, sondern auch in den einzelnen Reliefs. Wir sehen die Fassade vor uns, welche der „Meta sudans“ zugekehrt ist, die etwa dort steht, wo Botticelli den Altar errichtet hat. Ja, wenn man den Entwurf in den

[1]) Nerino Ferri a. a. O., p. 34 n. 146 Categ. 1: Schizzo a penna, carta bianca. Ulmann (Sandro Botticelli p. 99) schrieb diese Zeichnung dem Filippino zu und erklärte damit dessen Teilnahme an den Fresken der Sixtinischen Kapelle für erwiesen. Es lässt sich aber Filippinos Hand in keinem einzigen der Fresken Botticellis nachweisen. Wie Albertini dazu gekommen ist, fälschlich Filippino unter den Malern der Kapelle aufzuführen, hat Gnoli scharfsinnig nachgewiesen. Vgl. Arch. stor. dell'arte 1893 p. 128.

[2]) Bonfigli, Pinturicchio, Ghirlandajo u. a. haben den Konstantinsbogen auf ihren Fresken angebracht; selbst von Michelangelo hat sich eine Rötelzeichnung nach dem Konstantinsbogen in der Casa Buonarotti erhalten. Vgl. auch Heinrich Wölfflin, Die antiken Triumphbogen in Italien im Repert. f. Kw. (1893) XVI p. 11.

Uffizien betrachtet, so sieht man, dass Botticelli als Schauplatz seiner Handlung sich ursprünglich dieses Trümmerfeld im alten Rom erwählt hat, denn rechts vom Konstantinsbogen sah man damals noch am Abhang des Palatin das Septizonium aufragen, wie man links, wiewohl in grösserer Entfernung, noch heute das Kolosseum erblickt.

Der Konstantinsbogen ist ganz und gar in grauen Farben ausgeführt; alle Reliefs aber sind reich mit goldenen Lichtern gehöht. Die horizontalen Reliefstreifen über den Seitenbögen sind eine Erfindung des Malers; in den Rundreliefs darüber hat er sich dagegen treulich bemüht, die Jagdscenen aus dem Leben Trajans wiederzugeben in gleicher Anordnung und Komposition, wie wir sie noch heute sehen. Wegen der kleinen Verhältnisse wurden oben an der Attica die Vorgänge aus dem Leben Marc Aurels nicht ganz so genau geschildert, und statt der antiken Inschrift über dem Mittelbogen liest man in halbzerstörten Goldbuchstaben auf dunklem Grunde den Hauptinhalt alles dessen, was unten dargestellt worden ist, in die kurzen, drohenden Worte zusammengefasst: Nemo sibi assumat honorem nisi vocatus a deo tanquam Aron.

Eine klare, ruhige Wasserfläche schimmert durch die Bogenöffnungen hindurch und dehnt sich weit nach rechts und links im Hintergrunde aus, hier und dort von ziemlich steilen Felsenufern eingefasst. Nur in der Ferne am Horizont verflachen sich die Ufer, und man erhält die Illusion, dass dort vielleicht das Meer beginne und dass das Wasser nichts anderes als ein wohlgeschützter Hafen sei. Thatsächlich liegen auch links neben dem Konstantinsbogen zwei grosse Segelschiffe im Wasser, und eins von ihnen trägt als Flagge die scharlachrote Lilie von Florenz. Sehen wir hier zwei von den fünfzehn Galeeren, welche die Florentiner nach dem Frieden mit dem Papst gegen den Türkenkrieg zu stellen hatten[1])? Ist die Stadt gegenüber hart am Wasser vielleicht das unglückliche Otranto, welches schon im Herbst des Jahres 1481 den Türken wieder entrissen worden war[2])? Das Wasser hinter Konstantinsbogen und Septizonium scheint doch mit einer gewissen Absichtlichkeit hier angebracht worden zu sein, denn es hat für die Rotte Korah ebensowenig Bedeutung wie die Schiffe selbst, und unwillkürlich sucht man auch im Hintergrunde nach politischen Anspielungen, wo im Vordergrunde jeder einzelne Vorgang auf grosse Ereignisse der Regierung Sixtus IV. bezogen werden muss.

Eine weitere Beobachtung macht man nun sofort, schenkt man den vernichtenden Strafgerichten, welche sich im Vordergrunde vollziehen, einige Aufmerksamkeit. Nicht nur der Schauplatz erscheint weit geräumiger und ist perspektivisch viel richtiger gezeichnet worden, auch die Figuren sind grösser in den Verhältnissen und ihre Zahl erscheint nach Möglichkeit beschränkt. Botticelli hat hier schon dieselbe Erfahrung gemacht, die auch noch Michelangelo später an der Decke machen sollte: er erkannte, dass bei grossen Entfernungen die Komposition nur dann auf den Beschauer wirken kann, wenn sie einfach und übersichtlich ist, wenn die Anzahl der Personen keine grosse ist, und diese

[1]) Jakob von Volterra, Diarium (Muratori XXIII p. 115): Pontifex pro pœnitentia mandat armari Triremes quindecim eorum impensa in bellum, quod parat adversus Turcum.
[2]) Pastor II p. 534 u. 535.

letzteren in mehr als Lebensgrösse dargestellt werden können. Ein Grundsatz fürwahr, welchem niemand widersprechen wird, wenn er einmal ausgesprochen worden ist, den aber von den älteren Meistern in der Sixtina ausser Botticelli nur noch Perugino angewandt hat.

Schwierigkeit der Aufgabe

Das Thema war dem Schüler Fra Filippos wiederum schwer genug gestellt. Hatte er im Reinigungsopfer des Aussätzigen alle Tugenden des Papstes als Mensch, als Regent, als Gelehrter in offenen und geheimen Anspielungen verherrlicht, hatte er dann in lauter kleinen Episoden auf einer einzigen Bildfläche das ganze Jugendleben des Moses zusammendrängen müssen, so galt es nun an packenden Beispielen die Strafgerichte Gottes zu erläutern, denen alle diejenigen anheimfallen müssen, welche seine heiligen Gebote und die Satzungen der Kirche übertreten haben. Gewiss ein Stoff, welcher den Idealen eines Künstlers, der am liebsten Madonnen malte, wenig entsprach, der aber einer anderen Neigung Botticellis entgegenkam, seiner Vorliebe für heftige, ja gewaltsame Bewegungen, für den Ausdruck von Affekten in ihrer höchsten Potenz, für alles seltsame und ausserordentliche überhaupt. Er hat allerdings nur noch ein einziges Mal und in viel späteren Jahren einen inhaltlich verwandten Gegenstand behandelt, als er die Verleumdung des Apelles schuf. Entfesselte Leidenschaften, elementare Gewalten des Guten und des Bösen sind hier und dort mit allen Mitteln zum Ausdruck gebracht worden, und immer wirkt die schauerliche Tragik des Dargestellten noch ergreifender, weil der Schauplatz, wo das Entsetzliche geschieht, so heiter ist, so festlich, so auserwählt für eine Schilderung fröhlicher, friedlicher Ereignisse.

Die Darstellungen und ihre Anordnung

Drei Gottesgerichte vollziehen sich vor unseren Augen, alle drei gleich furchtbar durch den Frevel, welcher sie hervorrief, wie durch die Erbarmungslosigkeit, mit welcher Moses sie vollstreckt. Das lebendige Feuer Jehovahs betet der unerschütterliche Glaubensheld auf die Rotte Korah am Altar herab, wo die Abtrünnigen mit unreinen Händen und befleckten Herzen zu opfern gewagt hatten; auf seinen Befehl thut sich die Erde auf, Dathan und Abiram zu verschlingen, und wie die Kräfte der Natur, so macht der Gewaltige auch die Menschen zu Werkzeugen seines Willens, indem er sie zwingt, gegen den Lästerer die Steine zu erheben. Die Schändung des Altars war der ärgste Frevel von allen gewesen, darum musste auch die Strafe die furchtbarste sein, darum hatte Botticelli auch mit Recht dies Gottesgericht als Mittelpunkt aufgefasst, um welches er die beiden anderen gruppierte. Aber daneben hielt er doch an einer historischen Entwicklung und Ausgestaltung der einzelnen Scenen fest, und über der einen Aufgabe vergass er die andere nicht, das Mosesleben fortzusetzen und von Rossellis Gesetzgebung auf Sinai weiterzuführen bis zu Signorellis Testament und Tod des Moses. So ist zwar das Freskogemälde als Komposition durchaus central behandelt und gedacht; sucht man aber den Zusammenhang mit dem, was vorangeht und folgt, so hat man die Betrachtung rechts bei dem Lästerer zu beginnen, um sie links mit Dathan und Abiram zu schliessen.

Die Bestrafung des Lästerers

„Es ging aber aus eines israelitischen Weibes Sohn und stritt im Lager mit einem israelitischen Manne“, so lesen wir im Leviticus[1]). „Und da er den

[1]) Kap. XXIV v. 10—16.

Namen gelästert und geflucht hatte, wurde er vor Moses geführt. Und sie legten ihn ins Gefängnis, bis dass sie wussten, was Gott befehlen würde. Und dieser redete zu Moses und sprach: Führe den Lästerer aus dem Lager heraus, und alle, welche ihn gehört haben, sollen ihm die Hände auf das Haupt legen, und das ganze Volk soll ihn steinigen . . . . . Und Moses redete zu den Kindern Israels, und sie führten den, welcher gelästert hatte, aus dem Lager heraus und steinigten ihn."

Eine schreiende, in allen Leidenschaften entfesselte Volksmenge umringt einen Mann, in welchem wir den Lästerer erkannt haben[1]). Er trägt ein langes, seltsam geschnittenes, hellrotes Gewand und einen weissen Pelzkragen über der Schulter. Das ist weder die ideale Tracht der Hebräer noch die Kleidung der Zeitgenossen Botticellis, welche sich als teilnahmlose Zuschauer im Hintergrunde aufgestellt haben. Es ist, wie gesagt wurde, das Priestergewand des Andrea Zamometic, wie es sich Botticelli dachte, der hier ein mehr oder minder getreues Abbild des Erzbischofs von Krain gegeben hat. Vergebens sucht der Gotteslästerer mit flehenden Mienen und Gebärden sich seiner Peiniger zu erwehren, welche schon die Steine erhoben haben und ihr Opfer gewaltsam vorwärts drängen. Von diesen Männern ist kein Erbarmen zu erhoffen; eine heitere, unbeugsame Entschlossenheit liest man im Profilkopf des jüngeren Mannes vorn; ein grimmiges Behagen, eine mühsam zurückgedrängte, entsetzliche Wut verzerrt die Gesichter der beiden Alten, welche ihm folgen. Erregt wie das Volk, dem er sein Opfer preisgegeben hat, und erschüttert in den Tiefen seiner Seele ist auch der Richter selbst. Aber die edlere Natur des Führers hat Botticelli sofort vor der brutalen Leidenschaft der Menge zu charakterisieren gewusst. Zwar ist die Gegenwart des Moses fürchterlich, wie er mit hoch emporgestreckten, nicht zum Segen, sondern zum Fluch erhobenen Armen das „Steinigt ihn" auf den Lästerer herabschleudert. Aber stets erscheint er als gerechter Richter, als furchtloser Diener einer höheren Gewalt, der alle persönlichen Gefühle von Mitleid oder Rache unterdrückt, dem aber eine tiefe, stille Trauer im Gesicht geschrieben steht, der Stempel seiner einsamen Grösse, seiner erhabenen Stellung als Vermittler zwischen Gott und Mensch.

Der Untergang der Rotte Korah

Wie ernst und tief gerade Botticelli das Problem des Mosescharakters erwogen hat, erfährt man aber erst an der Bestrafung der Rotte Korah und am Untergange Dathans und Abirams. Zeitlich liegt ein bedeutender Abschnitt zwischen der Steinigung des Lästerers im vierundzwanzigsten Kapitel des Leviticus und der Bestrafung Korahs im sechzehnten der Numeri, aber ein einheitlicher Gedanke verbindet das Getrennte. Der Frevel der Gotteslästerung in allen seinen Erscheinungen und seine unausbleibliche Bestrafung sollten ja in diesem Gemälde mit bedeutungsvoller Bezugnahme auf die jüngsten Vorkommnisse im Leben Sixtus IV. so nachdrücklich wie möglich geschildert werden. „Und Korah, der Sohn Isaars, des Sohnes Caath, des Sohnes Levi und Dathan und Abiram, die Söhne Eliabs und On, der Sohn des Peleth aus den Kindern des Ruben, die empörten sich wider Moses und Aron und sprachen: Es möge

[1]) Vgl. oben p. 234 und p. 268.

euch genügen, dass die ganze Menge heilig ist und dass der Herr mit ihnen ist. Warum erhebt ihr euch über das Volk des Herrn? Und Moses sprach zu Korah und zu der ganzen Menge: Morgen wird der Herr kund thun, wer sein sei, und er wird seine Heiligen erwählen und die, welche er ausersehen wird, die werden sich ihm nahen. Dies sollt ihr thun: Ein jeglicher nehme sein Räucherfass, du, Korah und deine ganze Rotte. Und leget morgen Feuer darein und thut Räucherwerk darauf vor dem Herrn. Und welchen er sich erwählen wird, der wird heilig sein . . . . . Und Aron soll auch sein Rauchfass nehmen . . . . Und als sie also gethan hatten und Korah gegen Moses und Aron die ganze Menge an der Thür des Zeltes versammelt hatte, erschien ihnen allen die Herrlichkeit des Herrn. Und der Herr sprach zu Moses und Aron: Scheidet euch mitten aus dieser Versammlung, dass ich sie plötzlich verderbe . . . . Und das Feuer fuhr aus von dem Herrn, und es tötete zweihundertundfünfzig Männer, welche das Räucherwerk opferten. Und der Herr sprach zu Mose: Sage Eleasar, dem Sohne Arons des Priesters, dass er die Räucherfässer aufhebe, welche im Feuer liegen und das Feuer hierhin und dorthin zerstreue . . Und Eleasar, der Priester, nahm die ehernen Rauchfässer, welche die Verbrannten geopfert hatten und schlug sie zu Blechen, welche er am Altar aufhing. Zum Gedächtnis den Kindern Israels, dass kein Fremder, der nicht vom Samen Arons ist, herantrete, Weihrauch zu opfern am Altar des Herrn[1])."

Das ist die Bedeutung der Mittelgruppe vor dem Konstantinsbogen, nach den Numeri erzählt. Und wie sehr dem Künstler daran liegen musste, in seiner Schilderung verstanden zu werden, beweist die Inschrift am Triumphbogen, wo die Quintessenz der ganzen Darstellung zusammengefasst und mit ganz ähnlichen Worten ausgedrückt wird wie in der Bibel selbst. Schon hat sich am Altar, in welchem das Feuer lodert, die Scheidung zwischen dem wahren und dem falschen Priestertum vollzogen. Rechts stehen fast in einer Reihe hinter einander Moses, Eleasar und Aron, von links her stürmt Korah mit seiner Rotte heran, deren Anzahl Botticelli massvoll von zweihundertundfünfzig auf fünf reduziert hat. Unerschütterlich wie zwei Felsen, an welchen die Gewalt der Wogen zerschellt, stehen Moses und Aron da; beide, ausgeprägt semitische Typen von furchtbarer Schönheit, gleichen sie einander wie zwei Brüder. Sie scheinen ungefähr von demselben Alter zu sein, und der eine trägt wie der andere lang herabfallende, weisse Locken und einen vollen, weit über die Brust herniederwallenden Bart. Auf dem weissen, goldgesäumten Kopfschleier Arons ruht die Tiara, während Moses, wie immer, barhäuptig erscheint; aber der Abglanz der Herrlichkeit des Herrn schwebt ihm in goldenen Strahlen über der Stirn. Ganz zurück, nicht weit vom Konstantinsbogen steht Aron da, erhobenen Blickes, mechanisch das Räucherfass auf und niederschwingend, das Urbild allen Priestertums auf Erden, aber in seiner unerschütterlichen Ruhe mehr eine fleischgewordene Idee, als ein Mensch mit Gedanken und Empfindungen.

Botticellis Mosesideal

Moses dagegen ist ganz und gar die übermächtige Persönlichkeit, voll von Leben und Bewegung [Abb. 231]. Wenn man ihn sieht, wie er dasteht, mit den

[1]) Numeri Kap. XVI v. 1—7, v. 19 u. 20, v. 35—39.

Fusspitzen kaum noch den Boden berührend, die Linke erhoben, die Rechte mit dem Stab in fluchbringender Beschwörung über die Widersacher ausgestreckt, wenn man ihn sieht, wie jeder Nerv seines Wesens zittert, wie seine Lippen beben und seine Augen glühen, dann fühlt man, dass in dieser Gestalt und in dieser allein in der Sixtina ein für alle Zeiten gültiges Mosesideal geschaffen worden sei. Man begreift den ganzen Vorgang aus der Darstellung des Helden allein. Vor solcher sieghaften Grösse mussten die Abtrünnigen verzweifeln, an solchem Abrahamsglauben musste alle Falschheit offenbar werden. Denn der Freund Gottes verteidigt seine heiligsten Rechte nicht mit der Verzweiflung eines Mannes, der seine Existenz bedroht sieht, sondern mit der Sicherheit eines Helden, der noch niemals eine Niederlage erlitten hat. Entsetzt, als träte ihm Jehovah selbst entgegen, taumelt Korah zurück. Um ihn herum fliegen die Räucherfässer wie lebendiges Feuer, und er bläst mit vollen Backen, sich der Flammen zu erwehren. Schon liegt einer seiner Genossen wie tot an der Erde, das brennende Gesicht im Sande vergrabend, ein anderer stürzt eben, mit fürchterlichem Aufschrei vom Altar sich flüchtend, davon, und Korah selbst wird im nächsten Augenblick rücklings zu Boden gefallen sein. So ist die Strafe der Heiligtumsschändung an diesen drei Männern, stufenweise sich steigernd, mit erschütternder Wahrheit zur Anschauung gebracht worden. In Korahs Gewissen schwindet jetzt erst der Trotz, und es tagt ihm erst in diesem Augenblick der Gedanke, dass er rettungslos verloren sei; der Abtrünnige hinter ihm ist seines Unterganges schon gewiss, wie er laut schreiend das Räucherfass fahren lässt und kopfüber zu Boden stürzt; und der dritte ist schon ganz von dem eisernen Verhängnis bezwungen, da er, von wahnsinnigen Schmerzen gefoltert, sich selbst und sein brennendes Haupt im Sande verscharren möchte. Mit der Darstellung des Moses und seiner drei Widersacher ist eigentlich der Stoff an sich schon erschöpft. Die beiden Anhänger Korahs hinter dem Altar sind nur da, um die Gruppe zu füllen und abzurunden, und der Gegenwart Arons auch äusserlich einigen Nachdruck zu verleihen. Denn vor dem Räucherfass, welches er so ruhig schwingt, prallt der bärtige Mann entsetzt zurück, und vor seiner majestätischen Ruhe ist der Frevelmut des Abtrünnigen zu nichte geworden, der sein brennendes Haupt mit beiden Händen im Mantel verbirgt. Hinter Aron aber eilt sein Sohn Eleasar mit dankend erhobenem Blick und ausgebreiteten Armen von dannen, die Weihrauchfässer zerschlagen zu lassen, um den Altar des Herrn mit diesen Trophäen zu behängen.

Die Bestrafung Dathans und Abirams

„Und Moses stand auf und ging von dannen zu Dathan und Abiram. Und die Ältesten Israels folgten ihm, und er sprach zu der Menge: Weichet von den Wohnungen der gottlosen Menschen und berühret nichts von dem, was ihnen gehört, damit ihr nicht mit in ihren Sünden umkommt. Und da sie rings im Umkreis von ihren Zelten zurückgewichen waren, traten Dathan und Abiram heraus in den Eingang ihrer Wohnungen mit ihren Weibern und Kindern und allem, was zu ihnen gehörte. Und Moses sprach: Daran sollt ihr erkennen, dass mich der Herr gesandt hat, dass ich alles thäte, was ihr sehet und nicht aus eigenem Herzen. Wenn sie den allgemeinen Tod der Menschen sterben werden, wenn sie heimgesucht werden, wie alle Menschen heimgesucht werden, dann hat mich der Herr nicht gesandt. Wenn aber der Herr etwas Neues



Abb. 231 KOPF DES MOSES VON BOTTICELLI

schaffen wird, dass die Erde ihren Mund aufthun wird und sie verschlingen wird, sie selbst und alles, was ihr eigen ist, so dass sie lebendig hinunter in die Hölle fahren — so werdet ihr erkennen, dass diese Männer Gott gelästert haben. Und kaum hatte er zu reden aufgehört, da brach die Erde zusammen unter ihren Füssen, und sie öffnete ihren Mund, und sie verschlang sie und alles, was sie hatten. Und sie fuhren lebendig hernieder in die Hölle[1])."

Noch mehr als in der Bestrafung des Lästerers, noch mehr als in der Vernichtung der Rotte Korah hat Botticelli hier die Anzahl der Figuren beschränkt. Moses selbst und Dathan und Abiram sind in dem Drama die einzigen handelnden Personen, denn Eldad und Medad gehören ebensowenig dazu, wie die beiden Porträtgestalten im Hintergrunde. Wie eine unsichere Eisdecke zerbricht die Erde auf das Geheiss des Moses, und mit entsetzlichem Geschrei stürzen die Abgefallenen neben dem Altar, den auch sie zu schänden gewagt haben, kopfüber in die Tiefe hinab. Der eine hat das Haupt mit beiden Händen verhüllt, der andere hat die Arme hoch emporgehoben, und man fühlt, wie eine geheimnisvolle Gewalt beide in den Abgrund zieht. Moses aber ist der Strafgerichte müde. Er trägt den Stab in der Linken, und die Rechte hat er mit der Gebärde des Segnens erhoben, um den Fluch zu erteilen. Er steht auf einmal völlig unsicher da, und seine Haltung ist gebückt; er sieht so alt und müde aus, und der tiefe Ernst, der seine Züge stets verschleierte, ist hier zu hoffnungsloser Schwermut gesteigert [Abb. 232]. Wann wird nur dieses Lebens Mühsal ein Ende nehmen? Wie tief und wahrhaftig erscheint hier Botticellis Empfinden, wie fein ist seine Psychologie! Um den Lästerer zu verdammen, so möchte man sagen, genügte Moses der Aufwand seiner physischen Kräfte allein; gegen Korah setzte er die ganze Fülle seines Glaubens und Empfindens ein. Man fühlt hier, dass der Greis in diesem einen Augenblick alle Kräfte des Leibes und der Seele zum letztenmal zusammenfasst. Dann aber steht er erschöpft, erschüttert da, als hätte der Zorn Jehovahs ihn selbst getroffen, und wie er Dathan und Abiram richtet, da sehen wir erst, dass er des Lebens Höhe längst überschritten hat und wirklich alt geworden ist.

Die Art, wie Botticelli endlich die Errettung von Eldad und Medad aus dem göttlichen Strafgericht zu gestalten und abzukürzen verstanden hat, ist höchst eigentümlich[2]). Über den schreienden Männern, die der Abgrund verschlingt, wandeln Eldad und Medad in weltentrückter Ruhe auf einer Wolke dahin. Ihre Augen sind geschlossen, und mit den erhobenen Händen tasten sie vor sich hin, die Gefahr nicht ahnend, welcher sie entgehen. So half sich Botticelli, wie wir sahen, als ihm der Papst befahl, durch Eldad und Medad den Gedanken zum Ausdruck zu bringen, dass die Verkündigung des Namens des Herrn jedermann freistehe, dass aber nur dem priesterlichen Stamme Levi das Opfer am Altare Gottes gestattet sein solle. Eldad und Medad

Die wenig zahlreichen Porträtköpfe, welche Botticelli in seinem letzten Freskobilde angebracht hat, sind im einzelnen noch schärfer charakterisiert als die früheren Bildnisse und verraten auch in der freieren Anordnung und in der sichereren Technik einen bedeutenden Fortschritt. Rechts im Halbkreis

[1]) Numeri Kap. XVI v. 25—33. [2]) Vgl. oben p. 234 u. p. 271.



Abb. 232 KOPF DES MOSES VON BOTTICELLI IN DER BESTRAFUNG VON DATHAN UND ABIRAM

hinter der Steinigung des Lästerers zählt man acht Porträtköpfe, links gerade über dem richtenden Moses nur zwei. Unter den acht Männern rechts, gleich in der Ecke neben einem geistlichen Herrn in dunkelviolettem Gewande, hat sich vor allem Botticelli selbst aufgestellt [Abb. 233]. Wie hätte er auch nicht sein eigenes Bildnis malen sollen, wo er doch alle Gönner und Freunde in seinen Fresken verewigt hat? Sucht man hier nicht schon ohne weiteres nach der Signatur, welche er, wie alle übrigen Maler, mit seinem Selbstporträt geben musste? Und ist es nicht wiederum das Naturgemässe gewesen, diese Signatur, wie ja auch Perugino es gethan, gleichsam als Siegel seines ganzen Werkes, auf dem letzten Fresko anzubringen? Wir besitzen bekanntlich nur ein beglaubigtes Porträt Botticellis, welches überdies eine Ruine ist[1]). Filippino Lippi hat seinen Lehrer in der Brancaccikapelle als Zuschauer der Kreuzigung Petri gemalt, und Vasari hat dies Bildnis für die zweite Ausgabe seiner Lebensbeschreibungen stechen lassen. Das Selbstporträt Botticellis in der Sixtina ist besser erhalten, sorgfältiger gemalt und freundlicher im Ausdruck als das Bildnis Filippinos, doch ist für beide Köpfe die gebogene, nach vorn überfallende Nase charakteristisch. Botticelli trägt die schwarze Kappe und den schwarzen Kittel, wie alle anderen Maler auch; er hat sich ein wenig vorgebeugt und blickt scharf zur Seite an dem Beschauer vorbei. Die Haare fallen ihm ungeordnet über die Stirn, die Augen blicken klug und heiter; nur um den Mund schwebt ein leiser Zug von

Selbstporträt Botticellis

[1]) Ein Selbstporträt Botticellis haben Ulmann (Sandro Botticelli p. 59) und andere auch in dem Jüngling im gelben Mantel erkannt, den man rechts in der Ecke auf der Anbetung der Könige in den Uffizien sieht. Ein Selbstbildnis dürfte auch das Jünglingsporträt des Meisters sein, welches das Museum zu Berlin besitzt.



Abb. 233 SELBSTPORTRÄT BOTTICELLIS

Melancholie. Grosse Herzensgüte und eine sorglose Lebensauffassung sprechen sich in diesen Zügen aus, welche so aufs vollständigste der Vorstellung entsprechen, die wir uns nach seinen Werken und nach seinem Charakter, wie ihn Vasari beschreibt, von Botticelli machen dürfen. Heiterkeit und Ernst vereinigten sich in seiner liebenswürdigen Natur, er hatte die grösste Freude an harmlosen Spässen, aber als „persona sofistica“, wie ihn Vasari nennt, hat er über das Leben, über Gott und über die Menschen seine besonderen Ansichten gehabt.

Clemente Grosso della Rovere

Von den übrigen Männern hier, lauter klugen, charaktervollen Köpfen, lässt sich allenfalls noch ein einziger mit Namen nennen. Der geistliche Herr in der Ecke gleich neben Botticelli kann schwerlich jemand anders sein als Clemente Grosso della Rovere, ein Schwestersohn Sixtus IV., welcher wie sein Oheim aus dem Franziskanerorden hervorgegangen war[1]). Er wurde noch von Sixtus zum Bischof geweiht, der für ihn weniger gesorgt hat als für andere Nepoten. Aber er war dem Kardinal Giuliano durch die innigste Freundschaft verbunden, als deren Denkmal sich noch heute eine Medaille erhalten hat, welche Giuliano della Rovere auf der einen und Clemente della Rovere auf der anderen Seite zeigt[2]) [Abb. 234]. Der Vergleich mit dieser Medaille führt dann eben auch zur Bestimmung des Porträts in der Sixtina. Hier und dort dieselbe hohe, von vollem Haar beschattete Stirn, dieselbe gebogene, stark vorspringende Nase; hier und dort derselbe hässliche, besonders charakteristische Mund mit den vollen Lippen, hier und dort endlich derselbe Ansatz eines Doppelkinns. Clemente della Rovere hat sich in der politischen Geschichte seiner Zeit nicht hervorgethan, und ebensowenig scheint er sich durch litterarische Bildung ausgezeichnet zu haben. So müssen es seine Charaktereigenschaften gewesen sein, welche ihm die Freundschaft seines Vetters Giuliano erwarben, der ihm als Papst gleich bei der ersten Kardinalskreierung, am 29. November 1503, den Purpur verlieh. Clemente della Rovere, welcher den Titel von SS. Apostoli erhielt, hat die neue Würde weniger als ein Jahr behauptet. Er starb, wenn Burchards Angabe richtig ist[3]), am 12. August des folgenden Jahres, und seine Gebeine wurden in der Chorkapelle von St. Peter zu Füssen des Denkmals Sixtus IV. begraben.

Porträt des Pomponius Laetus

Ebenso ungeteiltes Interesse wie Botticelli selbst und sein geistlicher Begleiter, erregen die beiden Porträtgestalten gegenüber, deren Namen wir erraten können[4]). Ein älterer, nachdenklich blickender Mann und ein voll Zuversicht dreinschauender Jüngling haben sich hier zusammen aufgestellt. Der erstere ist ganz und gar in Schwarz gekleidet; der andere trägt ein violettes Barett auf den blonden Locken und ein faltenreiches, hellbraunes Brokatgewand, welches mit Gold durchwirkt ist. Der ältere lässt dem jüngeren den Vortritt, obwohl er weiss, dass er ihm an Verdiensten weit überlegen ist. Der andere aber macht mit

[1]) Ciaconi, Vitae Pontificum III p. 252.

[2]) Abgebildet im Trésor Numismatique, Paris 1836, II Pl. XIII n. 3. Ein Exemplar der Medaille besitzt der Medagliere Mediceo in Florenz. Vgl. Supino a. a. O. p. 215 n. 704.

[3]) Diarium ed. Thuasne III p. 363.

[4]) Schmarsow, Melozzo da Forli p. 224 hat einige Porträts auf diesem Fresko ziemlich willkürlich bestimmt. Für die Richtigkeit seiner Namengebungen — Raffaello Sansoni Riario, Giorgio Costa und Rodrigo Borgia sollen hier auftreten — bleibt er jeden Beweis schuldig.



Abb. 234 MEDAILLE DES CLEMENTE GROSSO DELLA ROVERE

naiver Freude das Recht des Vortrittes geltend, welches ihm seine Schönheit und vor allem wohl sein Rang verleihen. So fein hat Botticelli diese beiden Männer zu charakterisieren gewusst, dass wir ihr Verhältnis erraten, ehe uns noch ihre Namen bekannt geworden sind: ein berühmter Lehrer und Gelehrter Roms tritt hier zusammen mit einem vornehmen, von ihm vor anderen bevorzugten Schüler auf. Ja, wenn man erst das feine Gelehrtenporträt mit einem Namen verbinden könnte, so möchte man meinen, man müsste auch den Jüngling neben ihm bestimmen können, sobald von dem Lehrer ein Schüler bekannt wäre, der sich besonders vornehmer Abkunft rühmen dürfte.

Nun ist der Gelehrte niemand anders als Pomponius Laetus [vgl. oben Abb. 24], das Haupt der römischen Akademie, der schwärmerische Enthusiast für die Antike, dessen Charakter und Leben oben bereits kurz geschildert worden ist[1]). Er begeisterte gerade damals die ganze römische Jugend für die Altertümer der ewigen Stadt; in seinem Hause feierte man zuerst mit seltsamen, christlich-heidnischen Ceremonien den Geburtstag Roms[2]); seine von Paul II. gewaltsam unterdrückte Akademie sah unter Sixtus IV. die Tage ihres höchsten Glanzes. Über den Wert der zahlreichen Schriften, welche Pomponius Laetus über die römischen Antiquitäten verfasste, denken wir heute allerdings weit geringer als seine Zeitgenossen. Aber die Begeisterung des Mannes für Roms versunkene Grösse war glühend und aufrichtig, und aus diesem Grunde hat Botticelli sein Bildnis auch gerade hier gemalt, wo der Konstantinsbogen das ganze Gemälde beherrscht, wo man die Trümmer des Septizonium sieht, und wo ursprünglich auch ein Bild des Kolosseum geplant war, gerade dort, wo Pomponius sich mit seinem Schüler aufgestellt hat. Es hat sich ausser dem Porträt in der Sixtina nur noch ein einziges, späteres Porträt des römischen Gelehrten in den Elogien des Paolo Giovio erhalten[3]). Hier erscheint er in scharfem Profil und auch wohl einige Jahre älter als in der Sixtina, aber die Bildung des Kopfes ist dieselbe, wie die Tracht der langen, zurückgestrichenen Haare, auf welchen beidemale ziemlich tief über der Stirn die schwarze Kappe ruht. Dann vergleiche man hier und dort die kleinen, klugen Augen, die gebogene Nase, den zierlichen Mund und den kurzen Hals, und man darf sich

[1]) Vgl. über ihn oben p. 52.

[2]) Burchard, Diarium ed Thuasne III p. 131: Anniversarius Urbis condite dies est 20 aprilis consuevit singulis annis a poetis Urbis celebrari; quod, si recte memini, Pomponius Letus poeta laureatus, primus a paucis annis citra introduxit. Der Geburtstag Roms fällt bekanntlich auf den 21. April. Der Fehler findet sich aber bei Burchard in allen Abschriften.

[3]) Pauli Jovii, Elogia virorum literis illustrium, Basil 1577, p. 78.

des gesicherten Besitzes einer neuen Individualität unter den Porträt-Gestalten Botticellis freuen. Ist aber der Meister gefunden, so lässt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit auch der Schüler bestimmen [Abb. 235]. Es kann niemand anders als Alessandro Farnese sein, der damals gerade fünfzehn Jahre alt war, und in dessen Jugendgeschichte die Lehrjahre bei Pomponius Laetus in Rom eine Epoche von höchster Bedeutung gewesen sein müssen, wenn man auf den Einfluss seines berühmten Lehrmeisters das nie ermüdende Interesse zurückführen darf, welches der Farnese auch noch als Kardinal und als Papst den Künsten und Wissenschaften entgegengebracht hat[1]). Wenn aber der vornehme Jüngling neben Pomponius wirklich Alessandro Farnese ist, dann begreift man auch sofort, warum Papst Paul III. die Porträtdarstellungen in den Wandfresken der Sixtina besser kannte als alle anderen Leute in Rom. Denn wenn er seinen Freunden die Bildnisse Bessarions und der griechischen Gelehrten wies[2]), dann konnte er mit dem Finger auch auf das eigene Porträt deuten, und der weissbärtige Greis mochte sich vor diesem Fresko mit stiller Wehmut seiner Jugend erinnern, die ihm heiter und schön aus Botticellis meisterhaftem Bilde entgegenstrahlte.

Mutmassliches Porträt des Alessandro Farnese



Abb. 235 PORTRÄT EINES JÜNGLINGS, VIELLEICHT DES ALESSANDRO FARNESE VON BOTTICELLI

Die Autorschaft des Gemäldes

Stellt man sich endlich auch hier die Frage, was Botticelli in seinem letzten Fresko selbst ausführte, was er seinem Schüler überliess, so lautet die Antwort, wie früher, dass er seine Fresken selbständiger gemalt hat als alle übrigen Meister. Natürlich ist die Komposition ganz und gar sein Eigentum, wie auch die Zeichnung der einzelnen Figuren. In der Durchführung der architektonischen Prunkstücke aber, des Konstantinsbogens wie des Septizoniums, erkennt man die Hand seines Schülers, der auch, wie schon im Jugendleben des Moses, einige Figuren des Vordergrundes gemalt hat. Vor allem sind Eldad und

[1]) Wir kennen kein Jugendporträt des Alexander Farnese, seit Milanesi [Vasari III p. 249] das Miniaturporträt des Gherardo in der neapolitaner Bibliothek mit guten Gründen Piero de' Medici genannt hat.

[2]) Vgl. P. de Nolhac, Petites notes sur l'art Italien, Paris 1887, p. 10—14.

Medad ganz und gar von diesem Schüler gearbeitet, dann die beiden Korah-Anhänger in der Mitte über dem Altar, gegen welche Aron sein Räucherfass erhebt; endlich scheinen von derselben Hand auch die drei nur halb sichtbaren Köpfe, welche sich über dem Lästerer und seinen drei unbarmherzigsten Angreifern zusammendrängen, ausgeführt zu sein. Auch hier wieder, wie schon früher, verrät sich dieser Botticelli-Schüler durch seine blassen Farben und durch den Mangel an innerem Leben in seinen Köpfen. Vor allem aber sind die Haare, welche man bei dem Meister bald flackernden Feuerflammen, bald lebendigen Schlangen vergleichen kann, bei dem Schüler nichts als eine tote Masse von Strähnen, welche regungslos an Stirn und Wangen kleben. Ebenso gross ist der Unterschied zwischen Meister und Schüler in der Faltengebung der Gewänder. Von der Würde und dem Schwung, mit welchen Botticelli die Falten zu werfen versteht, giebt der grüne Mantel des Moses in der Rotte Korah dreimal den anschaulichsten Begriff; den flauen Faltenwurf des Schülers dagegen beobachtet man vor allem an den verblichenen, blauen und gelben Gewändern von Eldad und Medad.

Die Erhaltung

Leider ist Botticellis letztes Fresko weit stärker übermalt als die beiden ersten. Entweder sind die Köpfe ganz und gar mit einer blassen, rosa Farbe übergangen worden, oder man hat ihnen, um sie zu beleben, weisse Lichter aufgesetzt; die Hände dagegen, welche Botticelli mit breiten Sepia-Umrissen zeichnete und überhaupt nicht modellierte und die Gewänder, welche er mit grösster Sorgfalt in herrlichsten blauen, grünen und roten Farben malte, sind zum Teil noch aufs beste erhalten[1]).

[1]) Völlig intakt sind die vier ersten Porträtköpfe rechts, unter ihnen Botticelli und Clemente della Rovere. Die Restauration am Kopf des Moses hier und des Lästerers beschränkt sich auf weisse Lichter, die auf der ganzen rechten Seite ihrer Gesichter aufgesetzt sind. Auch das rosa Kleid des Lästerers ist übermalt, die beiden Hände darauf aber sind unversehrt. Stärker übergangen sind alle übrigen Köpfe dieser Gruppe mit Ausnahme des mittleren von den drei Porträtköpfen oben. — Stark übermalt sind dann in der Mittelgruppe vor allem die Köpfe Korahs und Eleasars. Der Kopf des Moses ist oben an der Stirn durch Risse gefährdet. Bart und Haar sind übergangen wie das Gesicht. Gut erhalten ist dagegen der Kopf Arons. Der Kopf des Schreienden hinter Korah ist z. T. übermalt; sein roter Mantel, in bester Erhaltung, bezeugt die ausgezeichnete Technik Botticellis. — Die Köpfe und Hände von Dathan und Abiram sind gleichfalls gut erhalten, nur die Gewänder wurden übermalt. Eldad und Medad mögen so wie wir sie heute sehen, aus der Hand des Schülers hervorgegangen sein. Pomponius Laetus ist völlig intakt: ebenso vollständig ist dagegen der Kopf des Alessandro Farnese übermalt, doch so, dass die Umrisslinien von Profil, Mund und Augen noch einigermassen zu erkennen sind.



FRIES ÜBER DEM SÜDPORTAL DES BAPTISTERIUMS IN FLORENZ

ABSCHNITT VIII

LUCA SIGNORELLI UND BARTOLOMEO DELLA GATTA

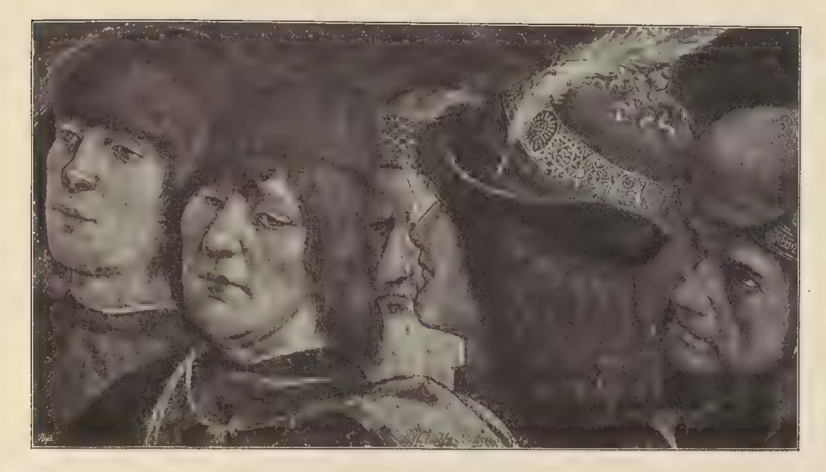


Abb. 237 PORTRÄTKÖPFE SIGNORELLIS

DAS TESTAMENT DES MOSES

Am 26. August des Jahres 1480 wurde Signorelli zum erstenmal in den grossen Rat seiner Vaterstadt Cortona gewählt, und schon im folgenden Jahre wurde ihm das Ehrenamt erneuert[1]). Meister Luca muss damals also in Cortona ansässig gewesen sein und nicht die Absicht gehabt haben, dauernd seine Wohnstätte zu verändern. Thatsächlich wird er ja auch im Oktober des Jahres 1481 nicht unter den Malern Sr. Heiligkeit genannt, dagegen hat er noch im folgenden Jahre für Sant' Agostino in Città di Castello ein Altargemälde zu malen übernommen und auch ausgeführt[2]). So kann Signorellis Ankunft in Rom nur in die letzten Monate des Jahres 1482 gefallen sein, nachdem im August sein Amtsjahr als Mitglied des Rates von Cortona abgelaufen war[3]). Naturgemäss vollendete er zuerst das Fresko der Schlüsselübergabe, hatte gleich nach Weihnachten die Ehre, hier den Thronfolger von Neapel zu malen und nahm dann schnell die eigenen Arbeiten in

Tafel XXVII

[1]) Vgl. Robert Vischer, Luca Signorelli, Leipzig 1879, p. 338. Hier sind auch die Urkunden und Belege zusammengestellt aus Girolamo Mancini, Notizie sulla chiesa del Calcinaio e sui diritti che vi ha il comune di Cortona, Cortona 1867, App. II p. 87.

[2]) Es befindet sich heute im Louvre. Vgl. Cavalcaselle e Crowe, Storia della pittura in Italia, Firenze 1898, vol. VIII p. 507 Anm. 1.

[3]) Domenico Gnoli (Arch. stor. dell'Arte VI [1893] p. 307) hat eine Stelle in dem in den Jahren 1507 bis 1510 geschriebenen Buche des Paolo Cortese, De Cardinalatu, auf die Malereien Signorellis in der Sixtina bezogen. Es heisst hier unter den Ausnahmen, dass es den Künstlern gestattet sei, auch an Feiertagen zu arbeiten: Ut si his Laurentaliis idem Julius Secundus Lucae Cortonensi, homini in pingendo frugi et naturam verecunde imitanti, divorum Imagines pingere in cella Vaticana jubeat. Aus dieser Angabe hat Gnoli geschlossen, dass Signorelli unter Julius II. und nicht unter Sixtus IV. in der Sixtinischen Kapelle gemalt habe. Nun ist aber unter Cella Vaticana gar nicht die Kapelle Sixtus IV. zu verstehen, die stets nur als „Cappella major" oder „Cappella magna" vorkommt. Dagegen bezieht sich das Beispiel des Paolo Cortese allerdings auf Arbeiten des Signorelli im päpstlichen Palast, die thatsächlich unter Julius II.

Angriff, die beiden letzten Fresken aus der Lebensgeschichte des Moses, welche mit dem übrigen Freskenschmuck der Kapelle schon am 15. August des folgenden Jahres vollendet gewesen sein müssen. „Als er dann von Papst Sixtus in die Palastkapelle berufen war", so beschreibt Vasari lakonisch genug diesen Abschnitt im Leben Signorellis, „malte er im Wettstreit mit den tüchtigsten Malern zwei Historien, welche als die besten von allen gepriesen werden. Die eine ist das Testament des Moses an das jüdische Volk, nachdem er das Land der Verheissung gesehen hat, und die andere ist sein Tod[1])."

Signorellis zerstörtes Fresko

Nur noch eins der beiden Wandgemälde, welche Vasari anführt, hat sich erhalten und zwar gerade das, welches er als Testament des Moses am ausführlichsten beschreibt. Das andere, „la morte sua", ist zu Grunde gegangen[2]). Man sah es rechts an der Eingangswand neben Ghirlandajos Auferstehung Christi, von welcher Vasari schon zu erzählen weiss, dass sie durch den Zusammenbruch des Architravs über dem Portal fast ganz zerstört war[3]). Dasselbe muss mit Signorellis Fresko der Fall gewesen sein, und das Wappen Pius IV. (1555—65) in der Laibung des Kapelleneinganges beweist, dass thatsächlich diese ganze Wand restauriert worden ist. Wer damals den Schlussakt aus dem Mosesleben neu gemalt hat, darüber besitzen wir zwei Traditionen, die in ihrem Endresultat übereinstimmen. Beide erhärten, dass jener schreckliche Kampf um die Leiche des Moses, welcher heute die Eingangswand der Kapelle verunziert, ein Werk des Matteo da Leccio ist, welcher „mehr als Kaufmann denn als Maler" seinen Tod in Indien fand. Vorher schon soll Francesco Salviati das Fresko Signorellis übermalt haben, was nicht unmöglich ist, da er unter Pius IV. in der Sala Regia auch den Kniefall Barbarossas vor Alexander III. in Fresko ausgeführt hat[4]).

Die Komposition

Das erhaltene Fresko Signorellis gehört zu den figurenreichsten Gemälden der Kapelle; ein buntes Gedränge von Männern und Frauen nimmt den ganzen

im Jahre 1508 in den oberen Gemächern des Palastes Nikolaus V. ausgeführt wurden. Die Belege für den Aufenthalt Signorellis in Rom im Jahre 1508 hat Vischer (a. a. O. p. 357) zusammengestellt.

[1]) Vasari ed. Le Monnier VI p. 143. Milanesi III p. 691: Chiamato poi dal detto Papa Sisto a lavorare nella cappella del Palazzo, a concorrenza di tanti pittori, dipinse in quella due storie, che fra tante son tenute le migliori. L'una è il Testamento di Mosè al popolo Ebreo nell'avere veduto la terra di promessione; e l'altra la morte sua.

[2]) Nicht den Tod des Moses, dessen Leichnam die Seinen schon im ersten Fresko betrauern, stellte dies Gemälde dar, sondern den Kampf des Erzengels Michael mit dem Teufel, den Leichnam des Moses zu verbergen, um ihn der Abgötterei der Juden zu entziehen. In seinem Traktat „De Sanguine Christi" (Cod. Vat. Urb. 151) beschäftigt sich Sixtus IV. auch mit diesem Stoff, welcher der Epistel des Judas Vers 9, entnommen ist, wo es in ziemlich dunkler Rede heisst: Michael aber, der Erzengel, da er mit dem Teufel zankte, und mit ihm redete, um den Leichnam Moses, durfte das Urteil der Lästerung nicht fällen, sondern sprach: „Der Herr strafe dich". Nur Schmarsow (Melozzo da Forli p. 226) gedenkt dieses zweiten Gemäldes Signorellis in der Sixtina, welches von Vischer und Cavalcaselle überhaupt nicht erwähnt worden ist.

[3]) Schon in der ersten Ausgabe seiner Lebensbeschreibungen von 1550, I p. 467.

[4]) Taja, Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano, Roma 1750, p. 40 spricht nur von einer Restauration durch Matteo da Leccio unter Gregor XIII., der sich Mühe gegeben hätte, die Manier des Cecchino Salviati nachzuahmen. Chattard, Nuova Descrizione del Vaticano, Roma 1766, II p. 36 lässt das Fresko von Salviati gemalt und von Matteo da Leccio restauriert worden sein,



Abb. 238 KOPF DES JOSUA VON SIGNORELLI

Vordergrund ein, und Moses selbst tritt nicht weniger als fünfmal auf. Und doch fühlt sich das Auge hier weniger verwirrt als vor einem der Fresken Rossellis. Der Meister von Cortona mag von den Umbrern gelernt haben, sich in das Unvermeidliche zu fügen. Zwei getrennte Kompositionen verstand er in der That so eng nebeneinander anzuordnen, dass der Gesamteindruck ein durchaus einheitlicher wurde. Überdies fehlt es auch hier nicht an einem Mittel- und Ruhepunkt für das Auge, und die Personifikation des Stammes Levi, der herrliche, nackte Jüngling, leistet im Testament des Moses dieselben Dienste wie der Engel in der Beschneidung. Dann sind in Mittel- und Hintergrund die Figuren beschränkt und die Verhältnisse verkleinert, und wenn der Blick über die Menschen hinweg in die leuchtende Ferne der Flusslandschaft schweift, vergisst man überhaupt nach der Bedeutung des Dargestellten zu fragen.

Die Landschaft

Diese Landschaft ist das freundlichste Gebirgsidyll, welches sich in den Wandbildern erhalten hat, nachdem die umbrischen Fresken neben der Altarwand so arg zerstört sind. In der Komposition ist sie der Landschaft in der Reise des Moses aufs engste verwandt, denn hier erhebt sich ebenfalls ein Felskegel in der Mitte, und auch hier wird das Fresko rechts und links von schroffen Berggebilden eingefasst; ja, es öffnet sich hier wie dort zur Rechten ein weites Flussthal, während links die Aussicht beschränkt ist. Aber bei Pinturicchio ist der Hintergrund nur wie eine Coulisse, vor welcher die Personen aufgestellt sind; Signorelli dagegen komponiert schon in grösseren Verhältnissen und schafft für seine Gestalten Raum, sich zwanglos zu bewegen. Er breitet vor dem Berge Nebo eine weite, grüne Wiese aus, wo zweiundvierzig lebensgrosse Gestalten reichlich Platz finden. Nur ein einziger Baum erhebt sich vorn, und seine schwankenden Zweige beschatten das Haupt des Abschied nehmenden Moses. Auch im Hintergrunde sieht man einzelne schlanke Bäume zerstreut, dünne Stämme mit durchsichtigen Blätterkronen, wie sie der umbrischen Schule geläufig sind. Vorn ist das Licht gedämpft, und erst am Horizont unter dem tiefblauen Himmel wird es hell. Leuchtender Sonnenglanz aber lagert über der Flusslandschaft; es ist ja die „terra promessa", das gelobte Land, auf welches der alte Moses vom Berge Nebo herab die Augen sehnsuchtsvoll herniedersenkt.

Der biblische Stoff

In dieser gross und einfach komponierten Landschaft, wo sich der Beschauer sofort in der ernsten, schönen Gebirgsnatur zu Hause fühlt, erzählt nun Signorelli schlicht und gemütvoll eine Begebenheit nach der anderen. Es sind Abschiedsscenen, welche er darzustellen hatte, und er schilderte sie mit freundlicher Wärme, ohne Pathos, aber doch herzbewegend in einzelnen Zügen. Er führt uns noch einmal in die idyllische Bergeinsamkeit der Reise des Moses zurück und lässt uns all den Kampf und die Mühsal vergessen, welche zwischen

vielleicht weil er Taja flüchtig benutzt hatte. Plattner und Bunsen, Beschreibung der Stadt Rom II p. 250 schliessen sich Chattard an. Der Name des Matteo da Leccio ist in der Kunstgeschichte sonst völlig unbekannt. Vgl. ausserdem die Beschreibung der Kapelle im Cod. Vat. 2975 und besser geschrieben im Cod. Vat. Ottobuon. 2706. Auch hier wird Matteo da Leccio als Maler der beiden Historien der Eingangswand aufgeführt.

Anfang und Ende liegen. Die Melodie klingt voll und rein in denselben Accorden aus, mit welchen sie begann. Denn es ist alles still geworden im Leben und in der Seele des Völkerhirten, den wir nebenan noch so zornig die Abtrünnigen richten sahen. Nur zwei grosse Pflichten sind noch zu erfüllen, die Einsetzung des Nachfolgers und das Testament an sein Volk — dann wird er sich selbst und seinem Gott gehören, und wir werden ihn so einsam vom Berge Nebo herniederwandeln sehen wie damals, als er nach des Ägypters Totschlag in die Wüste floh. Es liegt Abendfriede über diesem Bild, die Stimmung eines klaren Sonnenunterganges, und die Sprache der Bibel, welche das Ende des „Freundes Jehovahs“ so schlicht und schön erzählt, hat Signorelli zu seiner eigenen gemacht:

Moses giebt sein Amt an Josua

„Und Mose rief Josua und sprach zu ihm vor dem ganzen Israel: Sei getrost und sei stark, denn du wirst dieses Volk in das Land bringen, welches der Herr ihren Vätern geschworen hat, ihnen zu geben und du wirst es unter sie austeilen. Der Herr aber, der selbst vor euch hergehet, der wird mit dir sein, er wird die Hand nicht abthun, noch dich verlassen. Fürchte dich nicht und erschrick nicht[1]).“ Mit diesen Worten leitet Moses die feierliche Übertragung seines Herrscheramtes an Josua ein, welche Signorelli dem Auge aufs glücklichste durch die Übergabe des gottgeweihten Stabes versinnlicht hat, von welcher in der Bibel nichts verlautet. Wie Petrus vor dem Herrn, so ist auch Josua vor Moses in die Kniee gesunken, aber man fühlt doch, dass hier der Mensch zum Menschen redet; man sieht, es ist eine müde, zitternde Hand, welche hier die zu schwer gewordene Last auf jüngere Schultern legt. Gebückt und unsicher, als verliesse ihn mit dem Hirtenstab der letzte Halt, steht Moses da, ganz in den grünen Mantel gehüllt, dessen rotes Futter über den linken Arm geschlagen ist. Das mächtige Haupt mit dem wallenden, weissen Bart und Haar ist gesenkt, und leuchtend ruht noch der Abglanz der Herrlichkeit des Herrn über seiner Stirn [vgl. Abb. 164]. Eine stille, ergreifende Würde verklärt die Erscheinung des gebrechlichen Mannes, und Josua konnte nicht aufrecht stehen bleiben, als er mit ihm redete. Auch er ist kein Jüngling mehr, doch steht er in der Kraft und Fülle seiner Jahre [Abb. 238]. Er ist in tiefster Seele ergriffen in diesem feierlichsten Augenblick seines Lebens, das sagt der leise geöffnete Mund, das spricht aus dem ernsten Blick der auf Moses gerichteten Augen; aber er ist auch von ruhig gläubigem Selbstvertrauen erfüllt, wie er den zierlichen, goldenen Herrscherstab mit der Rechten berührt. Auf den hellen Locken trägt er eine turbanartige Kopfbedeckung mit breitem, goldenem Bande und einen blassblauen Mantel über dem dunkelroten Gewand, welches mit goldenen Lichtern bedeckt ist.

Die Porträtgestalten

Nicht eine einzige Idealgestalt erscheint unter den Zeitgenossen Signorellis, welche an der Handlung teilnehmen, weder im Gefolge des Moses, noch unter den Genossen Josuas. Es waren noch so viele Männer übrig, welche ein Recht zu haben glaubten, in der Kapelle des Papstes verewigt zu werden, und Signorelli hat ihnen allen willfahren müssen. Aber wer nennt uns heute ihre Namen? Wer ist der ehrwürdige Alte mit den Jünglingen rechts und links hinter Josua: wer ist der Begleiter des Moses mit der goldenen Kette um den Hals?

[1]) Lib. Deutoronomii cap. XXXI v. 7 u. 8.



Abb. 239 KOPF DES NACKTEN JÜNGLINGS VON SIGNORELLI

Das Testament des Moses

Die Frage nach den Namen all der herrlichen Porträtgestalten wird im Testament des Moses fast noch dringender, aber auch hier lautet die Antwort verneinend. Auch hier werden die Zuhörer des Gesetzgebers fast alle Freunde und Gönner des Malers gewesen sein, welcher sich seinerseits klug das Gebot des Moses zu nutze machte, dass auch Frauen sein Testament vernehmen sollten[1]. So konnte es ihm gelingen, der herb realistischen Versammlung einen idealen Zug zu verleihen.

Auf einer Anhöhe, ein wenig abseits von der Menge, hat Moses sich auf einen Steinblock niedergelassen, vor einem kleinen Wasser, welches fast seine Füsse netzt[2]. Blaue Schwertlilien wachsen hier am Ufer, und davor steht die Bundeslade mit geöffnetem Deckel, in welcher man in goldener Schüssel das Manna und rechts und links die Gesetzestafeln erblickt. Er hält das aufgeschlagene Buch in der Rechten und den Stab seines Alters in der Linken, und die Augen sind gesenkt; fast scheinen sie geschlossen. So verkündet der Gesetzgeber Israels den zwölf Stämmen sein Testament, scheinbar ohne jede äussere und innere Bewegung, noch einmal der Priester des Höchsten unter seinem Volk und zwar zum letztenmal. Sein Auftreten ist so schlicht wie seine Rede: „Ich bin heute hundertundzwanzig Jahre alt, ich kann nicht mehr aus- und eingehen; dazu hat der Herr zu mir gesagt: Du sollst nicht über diesen Jordan gehen[3].“

Ideal- und Porträtgestalten im Testament des Moses

Gelassen nehmen die zwölf Stämme den Segen des Moses entgegen. Es ist ja nicht mehr das Volk Israel, welches sich zum letztenmal um seinen Hirten schart; es sind fast alle Hofleute Sixtus IV., denen an diesen Weissagungen eben nicht sonderlich viel gelegen ist. Aber es ist merkwürdig zu sehen, wie tief sich Signorelli des unversöhnlichen Kontrastes bewusst geworden ist. Diese vornehmen Herren als begeisterte Zuhörer des alten Mannes zu schildern, wäre lächerlich gewesen und hätte dem Meister geringen Dank eingebracht. Aber in den wenigen Idealgestalten, für welche er noch Platz fand, suchte er den Zwiespalt wieder auszugleichen, für welchen ihn doch niemand verantwortlich machen konnte. Welch ein Ernst des Ausdruckes, welch eine Tiefe der Empfindung ist in diese Idealköpfe zusammengedrängt! Es sind alles alte Leute mit Ausnahme des „Stammes Levi“; denn auf Greisenköpfen, meinte Signorelli, ständen Charakter und Leben des Menschen am deutlichsten zu lesen. Der bartlose Alte im Vordergrunde, in reicher, phantastischer Tracht, der sich auf seinen Knotenstock gestützt weit nach vorne überbeugt, blickt ernst und sinnend in die Ferne, und seine Augen scheinen den Stamm Levi zu suchen. Zwei Greise mit langen, weissen Bärten, der eine gleich rechts von Moses der andere links, etwas weiter ab hinter den Frauen, schauen mit ehrfürchtiger Liebe zu ihm auf, und das Alter hat die Glut ihrer Begeisterung nicht zu dämpfen vermocht.

Der Stamm Levi

Aber der sitzende Jüngling in der Mitte übertrifft sie doch alle durch seine bedingungslose Hingabe an die Gebote des Herrn [Abb. 239]. Hier hat Signorelli

[1]) Lib. Deut. XXXI v. 12.

[2]) Zweifelsohne hat dies Wasser eine besondere Bedeutung. Vielleicht spielt es auf das Haderwasser zu Massa an, um dessenwillen Moses das gelobte Land nicht betreten sollte. Exod. XVII v. 4—7. Lib. Deut. XXXIII v. 8.

[3]) Lib. Deut. XXXI v. 2.

als Seelenmaler mit den einfachsten Mitteln das Höchste erreicht. Es klingen ähnliche Empfindungen in ihm an, wie im Pan unter den Hirten im Berliner Museum. Dort erzählt man dem jungen Gott von Wunderdingen, deren Besitz sein glühendes Verlangen erweckt; aber ach, in dem Blick seiner Sehnsucht spricht sich zugleich die Hoffnungslosigkeit des Gewinnens aus. Der Jüngling im Testament des Moses hört gleichfalls von neuen, ungeahnten Segnungen für sich, denn eben ist Moses in seiner Rede bei der Verheissung für den Stamm Levi angelangt: „Wer zu seinem Vater und zu seiner Mutter spricht: Ich sehe ihn nicht; und zu seinem Bruder: Ich kenne ihn nicht; und zu seinem Sohne: Ich weiss nicht; die halten deine Rede und bewahren deinen Bund[1].“ Und die Bedingungen, welche er erfüllen soll, scheinen ihm nicht zu schwer; er fühlt sich stark genug, all dem zu entsagen, was jener arme Hirtengott nicht entbehren kann. Er achtet es nicht, hier unter all den vornehmen Herren in den goldschimmernden Gewändern so entblösst erscheinen zu müssen; er hört nicht, was der Vater ihm an den Fingern vorzählt, was der Bruder redet, was ihm der Liebesblick seiner Frau verspricht; er schaut auf den Priester des Höchsten, und mit der ausgestreckten Linken bekräftigt er, was die geöffneten Lippen und das erhobene Auge versprechen. Dieses stumme Zwiegespräch zwischen Moses und dem Jüngling ist in der That der Punkt, um den sich alles dreht, und zwischen beide teilt sich das Interesse des Volkes. Denn nicht nur Vater, Weib und Bruder suchen seine Aufmerksamkeit zu erregen; auch der nachdenkliche Alte neben der Bundeslade blickt ihn an, und der schwarzbärtige Mann ganz rechts in der Ecke beugt sich vor, ihn zu sehen, damit es dem Beschauer völlig klar werde, wer denn die Hauptperson sei in dieser Schlüsselübergabe des Alten Testamentes.

Die Frauengestalten Signorellis

Die gleichgültig blickenden Porträtgestalten mussten natürlich den Eindruck der Rede des Moses schwächen, trotzdem Signorelli versuchte, sie möglichst hinter die berechtigten Teilnehmer zurückzudrängen. Wollen wir es ihm zum Vorwurf machen, dass auch seine Frauen so teilnahmlos erscheinen, oder äussert sich nicht gerade hier ein Zug feinsinnigen Verständnisses für die weibliche Natur? Nur eine Alte ganz im Hintergrunde ist von der heiligsten Andacht durchdrungen, die übrigen kümmert es wenig, was Moses den zwölf Stämmen aus seinem grossen Buche vorliest. Ganz vorn hat es sich eine junge Mutter auf der Erde bequem gemacht und ist eben dabei, ihr Kind zu stillen; hinter ihr steht eine andere und wendet sich an den Beschauer, ihm den süssen, schlafenden Jungen zu zeigen, welcher ihr am Halse hängt [Abb. 240]. Einen besonderen Sinn unter diesen weiblichen Gestalten hat nur die Frau, welche ihren Knaben auf der Schulter trägt [Abb. 242]; sie hat sich mitten zwischen Moses und ihren Gatten gestellt; mit der erhobenen Rechten berührt sie den lustigen Kleinen, um dem Vater seinen Sohn zu zeigen, und ihre Augen suchen seinen Blick. Wunderbares Gleichnis! wie sich hier die Frau mit ihren irdischen Ansprüchen zwischen den Mann und seine höchsten Ideale drängt! Umsonst! Ihm ist in diesem Augenblick die ganze Welt verloren; er hört nicht

[1]) Lib. Deut. XXXIII v. 8—11. Durch die Nacktheit des Jünglings soll seine Armut bezeichnet werden, die nach Numeri XVIII v. 20 u. 23 vom Stamme Levi verlangt wurde.



Abb. 240 MUTTER MIT IHREM KINDE VON SIGNORELLI

die Rede der Männer, er sieht nicht das flehende Auge der Frau, die ihm den Weg vertreten will zu seinen Zielen, er hat nur Sinn und Ohr und Auge für den abschiednehmenden Propheten und für seine Rede, welche mahnend, ernst, verheissungsvoll zu ihm herniederdringt.

Der Engel zeigt Moses das Land der Verheissung

Weit ab von der Welt, entfernt von dem bunten Gedränge am Fusse des Berges, vollzieht sich dann oben auf dem Gipfel des Nebo der letzte, stille Akt im grossen Lebensdrama des Moses [Abb. 241]. „Und der Herr zeigte ihm das ganze Land Gilead bis gen Dan und sprach zu ihm: Dies ist das ganze Land, das ich Abraham, Isaak und Jakob geschworen habe. Du hast es mit deinen Augen gesehn, aber du sollst nicht hinübergehn[1].“ Auch hier vertritt ein Engel, wie schon in der Reise des Moses, die Erscheinung Jehovahs. Er hat den rechten Arm dem alten Manne auf die Schultern gelegt, und mit dem Zeigefinger der ausgestreckten Linken weist er hinunter ins Thal. Die mächtigen, goldenen Schwingen hat er ausgebreitet, und so viel Leben zittert in dem schlanken, elastischen Körper, dass man meint, er schwebe noch, obwohl er mit beiden Füssen auf der Erde steht. Das schöne Jünglingsantlitz ist gesenkt, und sein Blick ruht auf Moses, voll erhabener Schwermut und menschlich mitleidsvoll zugleich. Und Moses? Er beschattet mit der Linken seine Stirn, und die Rechte an seinen Stab gelegt, blickt er ein wenig vorgebeugt in die Tiefe hinab. Er ist auf einmal ein lebensmüder Mann geworden, unendlich viel älter noch, als dort unten, wo er sich seinem Volk zum letztenmale zeigt. Es heisst allerdings von ihm, dass seine Kraft nicht verfallen, dass seine Augen nicht müde geworden waren, aber als fein empfindender Künstler musste Signorelli das Interesse an dem Vorwurf gerade darin finden, Jugend und Alter in diesem rührenden Kontrast zu schildern. Scharfen Auges blickt der Greis ins Thal, und grimmiges Weh zuckt in seinen Zügen. Da liegt der Preis seines Erdenkampfes zu seinen Füssen, da fliessen ruhig im hellen Sonnenschein die blauen Wellen des Jordan dahin! Sie werden seine Füsse niemals netzen, sein Weg führt ihn nicht mehr vorwärts in das gelobte Land; er führt ihn rückwärts in das dunkle Grab. Aber er weiss auch diesen Weg zu gehen, dem Willen Jehovas ohne Widerspruch gehorchend bis zuletzt. Langsamen Schrittes, gebeugten Hauptes sehen wir endlich den Freund Gottes mit vorgestrecktem Stab den Berg herniederschreiten. In tiefes Sinnen versunken wandelt er seinen Weg, den einsamen Weg des Todes, die letzte, vollkommenste Offenbarung des alttestamentlichen Jehovah mit sich ins Grab nehmend; „Denn es stand hinfort kein Prophet in Israel auf wie Mose, den der Herr erkannt hätte von Angesicht zu Angesicht“[2]).

Klage um den Leichnam des Moses

Wen rührte nicht dieser stille Hauch von Poesie, und wer empfände nicht die milde, elegische Stimmung, welche der Meister von Cortona über die letzten Dinge des Moses ausgebreitet hat? Selbst noch in der Klage um den Hingang des Propheten spürt man, wenigstens in Komposition und Zeichnung, etwas von dem Geist Signorellis, mag auch ein Gehilfe die Ausführung übernommen haben. Nur mit einem Lendentuch bekleidet, liegt der Leichnam des Moses unter einigen grünen Bäumen am Boden, und Alte und Junge haben sich in lautem Schmerz um ihn geschart. Zwar sagt uns die Schrift, Jehovah selbst

[1]) Lib. Deut. cap. XXXIV v. 4. [2]) Lib. Deut. cap. XXXIV v. 10.



Abb. 241 EIN ENGEL ZEIGT MOSES DAS GELOBTE LAND VON SIGNORELLI

habe seinen Diener begraben, und niemand habe sein Grab erfahren bis auf den heutigen Tag; aber wie hätte die Klage Israels im Thal der Moabiter geschildert werden können, ohne dass der Künstler den Leichnam des Moses seinem Volk zurückgab?

Porträtgestalten des Moses im Fresko Signorellis

Mancherlei Erzählungen und Legenden haben sich in den folgenden Jahrzehnten mit dem grossartigsten Bilderkreis des Quattrocento verknüpft, der die Palastkapelle des Papstes zierte; und besonders hat sich die Phantasie der Nachgeborenen mit den Porträtdarstellungen beschäftigt, unter denen fast alle Persönlichkeiten zu finden waren, welche am Hof Sixtus IV. eine Rolle gespielt haben. Als noch die Fresken an Altar- und Eingangswand erhalten waren, muss dies Kulturgemälde einzigartig gewesen sein in seiner Vollständigkeit, in seiner Geschlossenheit und lebendig wirkenden Gegenwart. Hier sah man den Papst und alle seine Nepoten, Kardinäle und Prälaten, Gelehrte und Dichter, die ersten Kriegsmänner der Zeit, die ganze florentiner Kolonie und endlich sämtliche Künstler, welche in der Kapelle gemalt hatten. Noch heute sind die meisten dieser Porträts erhalten, aber kein Wissender hat in jenen Tagen sich die Mühe genommen, uns im einzelnen die Namen der Dargestellten zu übermitteln, wie es Luca Landucci in der Kapelle Ghirlandajos in S. Maria Novella in Florenz gethan hat[1]). Das wenige, was Vasari noch vernommen hat und in die zweite Ausgabe seiner Lebensbeschreibungen einschob, ist nichts anderes als die im Munde der Menschen getrübte und verdunkelte Tradition, in welcher man das Körnlein Wahrheit nur mit hellsichtiger Kritik zu entdecken vermag[2]). Dass Sixtus IV. über dem Hochaltar vor der Assunta kniete, ist

[1]) Cavalcaselle e Crowe, Storia della pittura in Italia VII (1896) p. 392 Anm. 1.

[2]) In der ersten Ausgabe fehlen sowohl die Angaben über die Porträts des Orsini und des Malatesta als auch die über Girolamo und Pietro Riario.

durch die Wiener Handzeichnung bestätigt, dass dagegen Rocco Zoppo den Girolamo Riario und seinen Bruder Pietro porträtierte, ist sehr unwahrscheinlich, aber thatsächlich hat sich das Bildnis des Girolamo wenigstens noch heute in der Kapelle erhalten, nur ist es von der Hand Botticellis gemalt. Auch der Angabe endlich, dass Virginio Orsini und Roberto Malatesta im Durchzug durchs Rote Meer auftreten, liegt, wie wir sahen, eine geschichtliche Wahrheit zu Grunde, aber auch hier beging Vasari das Versehen, den Roberto Sanseverino an die Stelle des Roberto Malatesta zu setzen.



Abb. 242 ZWEI FRAUEN VON BARTOLOMEO DELLA GATTA

Benennung von Porträtköpfen in der Sixtina durch Paul III.

Eine ähnliche Mischung von Irrtum und Wahrheit entdeckt man nun auch in einer höchst merkwürdigen Mitteilung, welche niemand anders als Papst Paul III., der ja noch ein Schüler des Pomponius Laetus gewesen war, einmal dem Kardinal von Sant' Angelo gemacht hat, als beide miteinander den Freskencyklus in der Kapelle Sixtus IV. betrachteten[1]). Er soll ihn damals auf eins der Fresken Signorellis und gerade auf „die letzten Dinge des Moses" auf-

[1]) P. de Nolhac, Petites notes sur l'art Italien, Paris 1887, p. 10—14. Das Factum wird erzählt in einem Brief, welchen Fulvio Orsini am 16. März 1585 an Gianvincenzo Pinelli schrieb, der ihn um ein Porträt des Theodor Gaza gebeten hatte: „Quanto al ritratto del Gaza, io non conosco persona che l'habbia. Ben me ricordo havere inteso dal cardinale S. Agnolo, che Papa Paolo terzo li mostrava nella cappella di Sixto Quarto quei quadroni di mano del Cortone *(Signorelli)*, dove era il Bessarione con cinque de suoi, fra quali nominava l'Argyropulo, il Gaza, il Sipontino, etc.; et ch'l Gaza haveva un cappello in testa." P. de Nolhac möchte das Porträt des Gaza in dem äussersten Kopf rechts im Fresko erkennen, einer Figur, welche schon durch die nackten Füsse als Idealgestalt charakterisiert ist (vgl. den äussersten Kopf rechts in Abb. 237). Auch hat dieser Kopf mit dem Porträt bei Paolo Giovio (Elogia virorum literis illustrium, Basil. 1577, p. 48) nicht die mindeste Ähnlichkeit. Gaza war es, der eine ihm zu gering erscheinende Belohnung Sixtus IV. für eine Übersetzung aus Aristoteles in den Tiber warf. Sollte Sixtus IV. da wirklich gestattet haben, sein Bild in der Sixtina anzubringen? Ausserdem hatte er im Jahre 1475 Rom schon für immer verlassen. Vgl. Pastor II p. 616 u. Anm. 2.

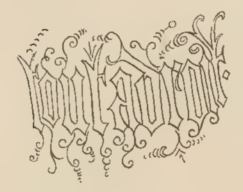


Abb. 243 „TOUT A DROIT“

merksam gemacht haben, wo er ihm das Porträt Bessarions zeigte, mit fünf seiner Freunde und Hausgenossen, unter diesen Argyropulos, Theodor Gaza und sein Sekretär Nicola Perotti. Man wird nach diesen Porträtgestalten im Fresko Signorellis vergebens suchen, obwohl ein vermeintliches Porträt des Gaza hier sogar noch im Jahre 1585 kopiert worden ist, aber was Paul III. von den Bildnissen Bessarions und der Seinen vernommen hatte, ist keineswegs aus der Luft gegriffen. Bessarion wie Argyropulos lassen sich noch heute in der Sixtina nachweisen, nur nicht auf demselben Freskogemälde beieinander und überhaupt nicht bei Signorelli. Hier können wir nicht einen einzigen von all den stattlichen Männern, welche dem Testament des Moses zuhören, bei Namen nennen, nicht einmal den ritterlichen Jüngling, welcher sich seine Devise „tout à droit“ mit grossen, goldenen Buchstaben auf den rechten Oberschenkel hat schreiben lassen [Abb. 243]. Französische Impresen waren bei den Italienern damals überhaupt beliebt: Innocenz VIII. führte die Devise „léauté passe tout“, die Sforza von Mailand das Wort „Droit“, und ganz ebenso wie in der Sixtina erscheint ein junger Mann, den Wahlspruch „amez droit“ auf das rechte Bein geschrieben, im Planeten Venus, in jener berühmten Serie von Planeten-Illustrationen, welche das British Museum besitzt[1]). Aber der Eigentümer der Devise „tout à droit“ in der Sixtina, welcher sich auch dadurch auszeichnet, dass er um den rechten Oberarm eine Schleife trägt, wird uns wohl immer ein Unbekannter bleiben, und ebensowenig werden wir jemals erfahren, wer der Alte neben ihm ist, mit dem bartlosen, ausdrucksvollen Kopf, den zierlichen Goldornamenten auf dem dunkelroten Kragen und der seltsamen, helmartigen Kopfbedeckung. Porträtgestalten sind alle die Jünglinge, Greise und Männer, die sich um die Idealfigur des nackten Jünglings geschart haben, und ihre langen, faltenreichen Gewänder so würdevoll tragen wie ein römischer Senator seine Toga trägt.

Die Devise „tout à droit“ auf dem Fresko Signorellis

Unter den Porträtgestalten rechts von Moses zeichnet sich der Kopf eines behäbigen Mönches mit einer dunklen, weissgefütterten Kutte durch sprechenden Naturalismus aus. Er muss nach seiner Tracht ein Dominikaner sein, und wir dürfen vielleicht in ihm den „Magister Sacri Palatii“ erkennen, welchem unter anderem die Censur der Predigten oblag, die in der Palastkapelle gehalten wurden[2]). Der zweite Kopf rechts von ihm hat wohl als Selbstporträt Signorellis gegolten. Es ist ein älterer, kühl und überlegen dreinschauender Mann,

Selbstporträt des Signorelli

[1]) Herausgegeben von der Chalkographischen Gesellschaft in Berlin. Man liest die Imprese „droit“ nicht weniger als neunmal in der Laibung des Portals von Michelozzo für die Medicäerbank in Mailand, welches Francesco Sforza dem Cosimo Medici geschenkt hatte. Das Portal ist heute im Hof des glänzend restaurierten Kastells zu Mailand angebracht worden. Ebendort befinden sich auch Terracotta-Fragmente, auf denen die Impresen „droit“ und „semper“ abwechseln. Die Wände des achten Saales des von Luca Beltrami in ein Museum umgewandelten Kastells sind mit der Imprese der Bona von Savoyen verziert: „à bon droit“. Die Devise Innocenz VIII. hat sich noch heute im Museo Pio Clementino in Pinturicchios Lünettenmalereien erhalten.

[2]) Vgl. Heinrich Pogatscher, Anhang III, Teil IV: Dokumente zum Kultus in der Kapelle. Ferner Muratori XXIII p. 155 u. p. 160, Burchard I p. 144 und Christoforo Marcello, Sacrarum Cerem. libri tres, Roma 1560, p. 126'.

mit jener Scharlachkappe auf dem üppigen Haarwuchs, die das Abzeichen vornehmer Herkunft war, und von welcher Lorenzo de' Medici selbst im Grabe nicht lassen wollte[1]). Schon dieser Umstand spricht gegen Signorelli, dessen Selbstporträt sich allerdings auf diesem Fresko erhalten hat, aber auf der anderen Seite, wo er viel bescheidener auftritt. Es ist der dritte Kopf von links, welcher ganz im Hintergrunde erscheint [Abb. 245]. Er hat sein Bild, das leider sehr zerstört ist, in schwarzem Wams mit einem schwarzen Barett nach dem Spiegel gemalt und blickt daher dem Beschauer gerade in die Augen. Meister Luca war damals etwas über vierzig Jahre alt, und als Vierzigjähriger erscheint er auch in seinem Selbstporträt. Zwanzig Jahre später hat er sich dann abermals in Orvieto in der Kapelle San Brizio gemalt [Abb. 244] zusammen mit Fra Giovanni da Fiesole, und wir erkennen hier sofort dieselben Züge, trotz aller Runzeln und Furchen, mit welchen den sechzigjährigen Mann die Mühsal eines rastlos thätigen Lebens gezeichnet hat[2]). Die dichten, kurz am Halse abgeschnittenen Haare haben sich noch nicht gelichtet, ja selbst die kurze Locke, welche er über seiner rechten Schläfe trug, hat sich erhalten, und unverändert sind Mund und Nase geblieben. Nur die Falten oben um den Mund, welche sich bei dem Vierzigjährigen erst andeuten, haben bei dem Sechzigjährigen ausgeprägte Form gewonnen, aber seine Augen blicken noch so scharf und klar wie vor zwanzig Jahren, liegen sie auch tiefer in den Höhlen, von zahlreichen Fältchen eingerahmt. Es ist allerdings nicht zu leugnen, Meister Luca hatte viel gelernt in diesen zwanzig Jahren, und das Selbstporträt im Dom von Orvieto übertrifft alle seine Porträts in der Sixtina durch herben Realismus und eine unübertreffliche Sicherheit der Charakteristik.

Neben dem Meister erscheint ganz links in der Ecke ein Schüler und Gehilfe, der sich ebenfalls nach dem Spiegel gemalt hat und eine violette Kappe auf den hellblonden Locken trägt. Er ist ein blutjunger Bursche, der sich hier zum erstenmal der Mit- und Nachwelt vorstellen darf, und man sieht, wie stolz er darüber ist. Ganz ebenso hat Filippino Lippi in der Brancacci-Kapelle in Florenz sein Selbstporträt in der Ecke angebracht, ganz ebenso blickt er aus dem Bilde heraus den Beschauer an, und es lässt sich nicht leugnen, dass überhaupt zwischen beiden Porträts eine nicht geringe Ähnlichkeit vorhanden ist. Aber der Name dieses jungen Signorelli-Schülers ist der Vergessenheit preisgegeben, denn Vasari nennt uns den Gehilfen nicht, welcher dem Meister in der Sixtina die Farben gerieben und sonstige Handreichung gethan hat.

Lebensumstände des Bartolomeo della Gatta

Dagegen besitzen wir noch heute das Porträt des Bartolomeo della Gatta, welcher, obwohl bedeutend älter als Signorelli, es doch nicht verschmäht hat, die eigene Hand nach der des glänzenderen Talentes zu bilden und sich dem

[1]) Die Behauptung, dass dieser Mann Signorelli sei, wurde von Schmarsow ausgesprochen (Melozzo da Forli p. 226). Als man die Gruft Lorenzos am 3. Juni 1559 öffnete, fand man diese Scharlachkappe noch unversehrt. Vgl. A. von Reumont, Lorenzo de' Medici, 2. Aufl. II p. 463.

[2]) Damals entstand auch das Porträt al fresco auf einem Ziegelstein mit Niccola Franceschi vom Jahre 1503, das heute in der Opera del Duomo in Orvieto bewahrt wird. Das Porträt bei Vasari (ed. 1568 p. 526) giebt den Meister ungefähr in denselben Jahren wieder wie das Bildnis in der Sixtina.

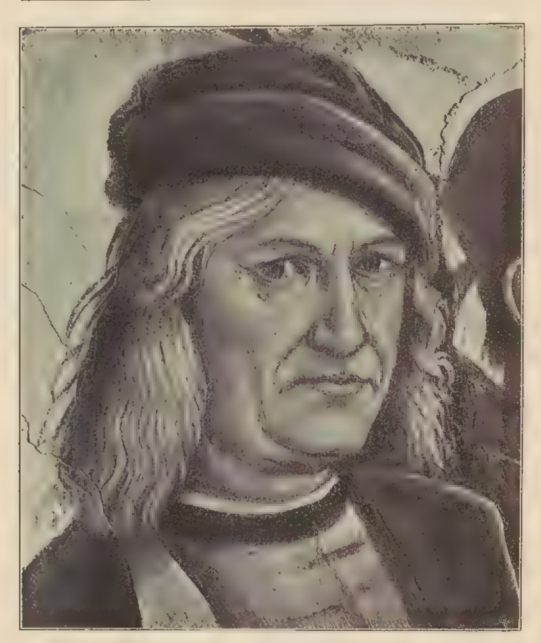


Abb. 244 SELBSTPORTRÄT SIGNORELLIS IM DOM VON ORVIETO

grossen Meister von Cortona als Gehilfe anzuschliessen. Die Nachrichten, welche wir bis vor kurzem über Don Bartolomeo della Gatta besassen, waren so lückenhaft und widersprechend, dass man sogar an seiner Existenz gezweifelt hat. Er hiess auch thatsächlich nicht Bartolomeo, sondern Piero und stammte aus der berühmten, florentiner Goldschmiedfamilie der Dei[1]). So spricht denn auch Vasari in der ersten Ausgabe seiner Lebensbeschreibungen nur von einem Don Piero, Abbate di San Clemente, und der Name Bartolomeo della Gatta ist nichts anderes gewesen als ein Beiname, wie ihn noch heute fast jedermann in Toscana erhält. Auch die Lebensumstände dieses Mannes, dessen Tugenden als Mensch und dessen Bedeutung als Künstler Vasari nicht genug rühmen kann, sind ziemlich dunkel. Er starb wahrscheinlich im Jahre 1491, aber wohl schwerlich dreiundachtzig Jahre alt, wie Vasari angiebt, da er noch im Jahre 1483 als rüstiger Meister in der Sixtina auftritt und drei Jahre später zwei heute noch erhaltene Altarbilder gemalt hat, die Stigmatisation des h. Franz in San Francesco in Castiglion Fiorentino[2]) und ein grosses

[1]) Von Don Bartolomeo della Gatta verdanken wir G. B. Cavalcaselle im letzten Band seiner Storia della pittura in Italia, Firenze 1898, p. 535, eine zuverlässige Zusammenstellung seiner erhaltenen Werke und einige neue Dokumente. Die letzteren sind besonders wichtig, da Milanesi dem Bartolomeo della Gatta anfangs die Existenz überhaupt abgesprochen (Vasari III p. 227 ff.), später aber im Leben Raffaels (IV p. 330 Anm. 2) zugegeben hatte, dass ein Don Piero als Abt von San Clemente existiert habe und Maler gewesen sei. Cavalcaselle und Milanesi haben nun beide übersehen, dass Vasari thatsächlich in der ersten Ausgabe seiner Lebensbeschreibungen (1550) I p. 468 überhaupt nur von einem Don Piero della Gatta spricht. Bartolomeo della Gatta muss ein Beiname des Malers gewesen sein, der eigentlich Don Piero d'Antonio Dei hiess, wie es Cavalcaselle festzustellen gelang.

[2]) Cavalcaselle und Crowe VIII p. 539. Hier ist das Dokument angeführt, welches das Bild verdingt: 1486 . . . a don Piero d'Antonio Dei di Firenze priore al presente di San Ghimento *(sic!)* da Rezo *(sic!)* . . . . Das Tafelbild in San Francesco ist schmutzig und nachgedunkelt, sonst aber gut erhalten. Der Heilige empfängt mehr stehend als knieend vom Crucifixus die Stigmata. Die



Abb. 245 SELBSTPORTRÄT SIGNORELLIS IN DER SIXTINISCHEN KAPELLE

Madonnenbild ebendort in San Giuliano. Don Piero gehörte dem Orden der Camaldulenser an, aber seine Würde als Prior des Klosters von San Clemente in Arezzo hinderte ihn nicht, seine Kunst zu üben, von welcher sich gerade in Arezzo noch einige Reste erhalten haben: zwei Darstellungen des h. Rochus in der Pinakothek, ein Fresko über dem Portal von San Bernardino und ein h. Hieronymus in der Sakristei des Domes. Seine grössten noch erhaltenen Altarbilder befinden sich in Cortona in San Domenico und in Castiglion Fiorentino in San Giuliano. Das erstere, eine Himmelfahrt Mariae, ziert den Hochaltar und ist auf Leinwand gemalt[1]), das zweite stellt die thronende Madonna dar, ist auf Holz gemalt und teilweise sehr zerstört. Beide Gemälde zeigen den Künstler vollständig unter dem Einfluss Signorellis, nachdem er früher in seinen beiden Gemälden des h. Rochus dem Genius des Pier della Francesca gehuldigt hatte. Ende der siebziger Jahre scheint er dann mit dem Meister von Cortona in dauernde Verbindung getreten zu sein, denn damals hat Signorelli im Auftrage eines Rovere-Nepoten die „Sagrestia della Cura“ in der Madonnenkirche zu Loreto mit Fresken geschmückt, in denen die Hand Don Bartolomeos deutlich zu erkennen ist[2]). Allerdings sind die monumentalen Einzelfiguren Christi und seiner Jünger an den Wänden zum grössten Teil übermalt, aber die Deckenmalereien sind unberührt geblieben. Hier sieht man in acht Feldern die vier Evangelisten und die vier Kirchenväter sitzen, und darüber schweben musizierende Engel. Von den heiligen Männern hat der Abt von San Clemente die Hälfte gemalt, Johannes, Lukas, Ambrosius und Hieronymus, und ebenso sind auch die vier Engel über ihnen von seiner Hand. Diese schlanken, schwebenden Engel mit den gesunden Gesichtern und den flatternden, lichtblonden Locken sind die anmutigsten Schöpfungen, welche uns der wackere Camaldulenser Mönch hinterlassen hat, während er in den Gestalten der Evangelisten und Kirchenväter weit hinter seinem Meister zurückbleibt[3]).

Tafelbilder und Fresken des Bartolomeo della Gatta

Färbung des Fleisches ist ehern, die Hände sind gross und ausdrucksvoll; ein Ordensbruder sieht dem Vorgang zu, die Hand über die Stirn erhoben; die Felslandschaft ist düster und stimmungsvoll; auf einem Baumstamm sitzt eine Eule.

1) Das Bild hat sehr gelitten; zwei Heiligen-Figuren, San Domenico und Santa Chiara, sind hinzugefügt worden, der h. Thomas in der Mitte ist durch einen Altaraufsatz unsichtbar geworden. In der sitzenden Madonna und in den Chören musizierender Engel um sie herum erscheint Don Bartolomeo am selbständigsten, vielleicht in den lockigen Engelsköpfen von Melozzo da Forli beeinflusst. In den zwölf Aposteln, welche im Kreise um das Grab stehen, ist er ganz und gar ein Nachahmer Signorellis, dem er auch in dem Ernst und der Tiefe des Ausdrucks nachstrebt, ohne ihn aber zu erreichen. Zu dem vierten Apostelkopf von rechts, einem bartlosen Alten, der mit über die Brust gekreuzten Händen nach oben blickt, bewahrt die Corsiniana in Rom eine Zeichnung, welche man dort dem Signorelli zuschreibt.

2) Das hat schon Vischer ausgesprochen a. a. O. p. 276, ohne allerdings den Anteil des Bartolomeo della Gatta genauer zu bestimmen.

3) In den zwei Engeln im weissen und roten Gewand über Augustin und Johannes kann man die Hand des Bartolomeo della Gatta am schnellsten erkennen, vor allem in den weissen Lichtern auf den Haaren, im Oval des geröteten Gesichtes, in den reichen Goldschattierungen auf den flatternden Gewändern. Die vier heiligen Männer Don Bartolomeos sind im Ausdruck bedeutend empfindungsärmer als die prächtigen Greise Signorellis; sie haben kupferfarbene Gesichter, die Hände sind mit schwarzen Umrisslinien ziemlich flüchtig entworfen, und die Faltengebung ist steif und lange nicht so plastisch durchgearbeitet wie bei Signorelli. Besonders schwach er-

Dürften wir Vasari glauben, so hätte sich die gemeinsame Thätigkeit Signorellis und Don Pieros zunächst im Palast Nikolaus V. fortgesetzt, wo damals auch Piero della Francesca gearbeitet haben soll[1]); aber über der Thätigkeit älterer Meister in den Stanzen Raffaels ruht noch heute ein Geheimnis, und man wird sich begnügen müssen, im Jahre 1483 Meister und Gehilfen wieder miteinander in der Kapelle Sixtus IV. arbeiten zu sehen, ein Faktum, welches der Augenschein bestätigt, nachdem es Vasari bezeugt hat, der nur das Testament des Moses mit der Schlüsselübergabe verwechselt hat. Ja, wie gesagt, Don Piero d'Antonio Dei steht selbst im Fresko Signorellis da, seine berechtigten Ansprüche geltend zu machen [Abb. 246]. Gleich hinter dem vorgebeugten Moses, welcher dem knieenden Josua den Stab überreicht, wird der schlecht genug erhaltene, aber noch immer besonders ausdrucksvolle Kopf eines alten Mannes sichtbar. Furchen und Runzeln bemerkt man in Fülle in seinem geröteten Gesicht, aber die klaren, klugen Augen, die hohe, freie Stirn verraten einen feinen, erfinderischen Kopf. Er trägt ein weisses, nach vierhundert Jahren grau gewordenes Gewand mit einem mässig hohen Kragen am Halse, welcher vorne mit einer schmalen Schleife zusammengebunden ist. Das Barett, welches ihm ziemlich tief im Nacken sitzt, ist mit blässlich roter Farbe vollständig übermalt, so dass man heute kaum noch sagen kann, wie es früher aussah. Was aber diesen Alten von allen seinen Genossen unterscheidet, ist ein grosses Musikinstrument, welches er in den Händen trägt, und dessen unterer Teil — eine bleierne Röhre mit weiter, kelchartiger Öffnung — hinter dem Rücken des Moses sichtbar wird.

Selbstporträt des Bartolomeo della Gatta im Fresko Signorellis

Nun weiss Vasari zu erzählen, dass Bartolomeo della Gatta nicht nur ein tüchtiger Maler, sondern auch ein guter Musikus gewesen ist, dass er Orgeln mit bleiernen Pfeifen, ja sogar ein pfeifenähnliches Instrument aus Pappe verfertigt hat, auf welchem man die klangvollste und schönste Musik machen konnte. Und um sein Zeugnis zu bekräftigen, führt er Don Pieros Grabschrift an, wo der Verstorbene als unübertrefflicher Meister in drei Künsten gerühmt wird, in der Malerei, in der Architektur und in der Musik[2]). Mit einer Orgelpfeife, oder mit

scheinen Marcus und Ambrosius. An der Wand ist nur das Feld rechts von Christus gut erhalten; der weissbärtige Andreas im grünen Mantel, der einst mit goldenen Punkten schattiert war, und der blonde Jakobus sind Einzelfiguren von monumentaler Würde und Schönheit. Gegenüber erfreuen sich nur die zwei bartlosen Apostel links vom Fenster besserer Erhaltung.

[1]) Ed Milanesi IV p. 329 im Leben Raffaels, wo er vom Beginn der Arbeit in den Stanzen spricht: E cosi stavano come si vedeva, che ve n'era una che da Pietro della Francesca vi era una storia finita, e Luca da Cortona aveva condotta a buon termine una facciata, e Don Pietro della Gatta, abbate di San Clemente di Arezzo, vi aveva cominciato alcune cose.

[2]) Vasari ed. Le Monnier V p. 49. Milanesi III p. 219: Fù Don Clemente persona che ebbe l'ingegno atto a tutte le cose; ed oltre all' essere gran musico, fece organi di piombo di sua mano. Vgl. weiter p. 224, wo das Epitaph gegeben wird:

Pingebat docto Zeusis, condebat et aedes
Nicon; Pan capripes, fistula prima tua est.
Non tamen ex vobis mecum certaverit ullus:
Quae tres fecistis, unicus haec facio.

Der Vergleich mit Pan, welcher ein neues Musikinstrument — die Syrinx — erfand, lässt vermuten, dass auch Don Bartolomeo ein neues Instrument erfunden hat, eben das, welches er im Fresko Signorellis in der Hand hält.



Abb. 246 SELBSTPORTRÄT DES BARTOLOMEO DELLA GATTA



Abb. 247 FRAUENKOPF VON BARTOLOMEO DELLA GATTA

einem anderen Lieblingsinstrument in der Hand, hat sich also der würdige Abt von San Clemente im Fresko Signorellis angebracht. Er trägt thatsächlich das weisse Gewand des Camaldulenserordens [1]), und die rosa Kappe verdankt er seiner Würde als Prior [2]). Nur der völlig laienmässige Schnitt seiner Kleidung mag auffallend erscheinen, aber dass sich die Mönche von Camaldoli thatsächlich kleideten wie dieser ihr berühmter Bruder, dafür hat uns wiederum schon Vasari das Zeugnis hinterlassen. In der zweiten Ausgabe seiner Lebensbeschreibungen hat er nämlich auch das Porträt Don Bartolomeos in ganz jungen Jahren gegeben, wahrscheinlich nach einem zu Grunde gegangenen Selbstporträt in Arezzo [3]). Hier trägt der Jüngling dieselbe Tracht wie der Greis in der Sixtina, dasselbe Barett, welches damals noch von kurzgelockten Haaren umrahmt wurde, ein wenig im Nacken und dasselbe schlichte, weisse Ordenskleid mit dem niedrigen Kragen, welcher wiederum vorn durch eine schmale Schleife zusammengehalten wird. Fassen wir somit das Resultat zusammen. Als Camaldulenser ist der Mann hinter Moses durch das weisse Gewand charakterisiert, als Prior durch das hellrote Barett, als Musikus und Orgelbauer endlich durch das riesige Instrument, welches er emporhält. Das alles aber ist Don Piero, der Abt von San Clemente, in eigener Person gewesen, der, damals schon ein alter Mann, dem Signorelli als Gehilfe zur Seite stand, ja dessen Anteil an diesen Mosesdarstellungen weit bedeutender ist, als man bisher angenommen hat.

[1]) Vgl. Don Pietro Leopoldo, Notizie storiche di Camaldoli, Firenze 1793, p. 22: Vanno vestiti di bianco, avendo però conservata l'antica forma e figura dell'abito. Vgl. auch Cenni storici del sacro eremo di Camaldoli, Firenze 1864.

[2]) So wechselte auch Perugino, wie sein Selbstporträt im Cambio zeigt, die schwarze Kappe mit einer roten, nachdem er i. J. 1507 unter die zehn Prioren seiner Vaterstadt Perugia erwählt worden war. [3]) Vasari [Giunti 1568] p. 448.

Die Arbeitsteilung zwischen Signorelli und Bartolomeo della Gatta

Dass Signorelli sich Komposition und Zeichnung in den Fresken vorbehielt, die ihm Papst Sixtus zu schleuniger Vollendung übertragen hatte, versteht sich von selbst. So wird er die Kunst seines würdigen Gehilfen nur in der Ausführung einzelner Gruppen in Anspruch genommen haben, die er selbst, wie alles übrige auch, in der Zeichnung bereits entworfen hatte. Im allgemeinen hat man nun die Hand des Bartolomeo della Gatta in der Frauengruppe links vom lesenden Moses erkannt, ohne aber im einzelnen die Arbeit Signorellis von der seines Gehilfen zu scheiden, ohne zu forschen, ob sich dieselbe Hand in dem figurenreichen Fresko nicht auch sonst noch findet[1]).

Stileigentümlichkeiten des Bartolomeo della Gatta

Thatsächlich offenbaren sich die Stileigentümlichkeiten Don Bartolomeos in den beiden nackten Putten im Vordergrunde und in zwei Frauen am deutlichsten; er hat hier sein eigentümliches Frauenideal aufs klarste zum Ausdruck gebracht [Abb. 247]. Das sind dieselben länglich ovalen Köpfe, mit der hohen, von blonden Locken eingefassten Stirn, den kleinen Augen und dem zierlichen Munde, welche uns in den Madonnen in Cortona und Castiglion Fiorentino wiederbegegnen[2]). Das sind auch die derben, fast hässlichen Putten mit den roten, fetten Gesichtern, die man in Arezzo in der Vision des h. Bernardin und in San Giuliano in Castiglion Fiorentino in den zwei Kindern wiederfindet, welche auf den Stufen des Madonnensitzes mit Blumen spielen.

Gleich daneben steht Signorellis schöne Mutter mit dem schlafenden Kinde am Hals [vgl. Abb. 240]. Sie ist nicht nur im Ausdruck unendlich viel seelenvoller als Don Bartolomeos Frauengestalten; man muss auch ihr schleierartiges Oberkleid mit der Gewandung ihrer Gefährtin vergleichen. Der Stoff, obwohl zum Teil zerstört, erscheint zart wie ein Schleier, die Faltengebung ist einfach und ruhig; spärlich, aber wirkungsvoll sind die goldenen Lichter al secco aufgetragen[3]). Don Bartolomeo aber strichelte am gelben Mantel der Mutter mit dem Kinde auf der Schulter die goldenen Lichter in feinen Linien nebeneinander. Er hat auf ihrem weissen Kleide alle Schattierungen al secco aufgetragen, der Stoff ist undurchsichtig, die Falten sind steif und gewunden, nirgends ist Leben und Bewegung. Ganz ebenso ist auch Gewand und Mantel des Alten behandelt, der sich rechts von Moses vornüber auf seinen Stab

[1]) R. Vischer, Luca Signorelli p. 89, sagt: „Die Frauen- und Kindergruppe unter den zuhörenden Israeliten [Vordergrund] rührt augenscheinlich von der Hand des Don Bartolomeo della Gatta her". Cavalcaselle ist im Leben Signorellis [VIII p. 452—53] bei dieser Annahme stehen geblieben.

[2]) Im Altarbild in San Giuliano in Castiglion Fiorentino finden sich besonders zahlreiche Beziehungen zu den Freskomalereien in der Sixtina. Das Bild ist auf Goldgrund gemalt und trägt die Jahreszahl 1486. Unter einem Baldachin auf hochlehnigem Marmorthron sitzt die Madonna mit dem Kinde; zwei Putten spielen vor ihr auf den Stufen des Thrones. Rechts steht Paulus, links Petrus, auffallenderweise ohne Bart; neben Petrus kniet der h. Giuliano, ein schöner Jüngling in glänzender Rüstung; neben Paulus steht der h. Michael, der im Typus an Melozzo erinnert. Überall ist Goldornamentik angewandt, und die Ausführung der Einzelheiten ist sehr fein und sorgfältig. Die Tafel ist in der Mitte gesprungen und ihr Zustand überhaupt beklagenswert. Leider ist sie, soweit ich sehe, niemals photographiert worden.

[3]) Allerdings giebt keine Reproduktion den Grundunterschied in der Behandlung des Stoffes bei Signorelli und seinem Gehilfen wieder, der sich vor dem Original so deutlich offenbart. Überdies hat Signorelli nur das Kleid der Frau gemalt; der violette Mantel mit der Goldstrichelung ist schon wieder von Bartolomeo della Gatta ausgeführt.



Abb. 248 KOPF EINES GREISES VON SIGNORELLI

gestützt hat, und dasselbe gilt von dem jungen Ritter neben ihm. Auch hier die trübe Färbung, die undurchsichtige Schwere des Stoffes, die steife Faltengebung mit der feinen Goldstrichelung; auch hier gehören Greis und Jüngling und der schwarzbärtige Alte ganz rechts in der Ausführung dem Bartolomeo della Gatta an[1]), während Signorelli selbst nur die drei prächtigen Porträtköpfe gemalt hat und den andächtigen Graubart mit dem roten Kopftuch hinter ihnen [Abb. 248]. Überall verleiht er seinen Köpfen nicht nur unendlich viel reicheres Seelenleben, auch seine Technik ist bedeutend feiner; man vergleiche nur den Haarwuchs des vornehmen Alten mit den gekräuselten Locken des Jünglings neben ihm.

Signorellis Anteil an den Darstellungen im Vordergrunde

Den thronenden Moses auszuführen, behielt sich natürlich Meister Luca selber vor. Der grüne Mantel mit den zahllosen, goldenen Punkten als Schattierung ist für seine Faltengebung besonders charakteristisch; er hat ein ähnliches Prachtstück von Mantel, gleichfalls grün mit ganz denselben Goldpunktierungen, über die Kniee der thronenden Madonna im Dom von Perugia gebreitet, die nur ein Jahr später als die Sixtina-Fresken gemalt worden ist. Die Faltengebung Signorellis hat etwas subtiles, anschmiegendes, lebendig natürliches; man meint, er habe die Kleider angefeuchtet, um sie gefügig zu machen, während

[1]) Man entschliesst sich schwer, den Alten, welcher sich vornüber auf seinen Stab stützt, in der Ausführung dem Signorelli abzusprechen, denn er ist eine für Signorelli geradezu typische Gestalt, und der Meister allein kann den Karton entworfen haben. Man kann sich auch nur vor dem Original und nur aus nächster Nähe von dem Abstand zwischen der Faltengebung am weissen Gewand der jungen Mutter und der dieses Greises überzeugen. Alles wird augenblicklich gröber in Form und Farbe, sobald Bartolomeo della Gatta den Pinsel ansetzt. Man vergleiche daraufhin auch die zwei ritterlichen Jünglinge, die schlanke, vornehme Gestalt neben dem sitzenden „Stamme Levi“ mit den feinen, ausdrucksvollen Händen und die etwas ungeschlachte Erscheinung des Jünglings ganz rechts, dessen Gewandung überladen und bunt ist, dessen grobe Hände wie auch Gesicht und Haare flüchtig gezeichnet sind. Eine gerechte Würdigung der Kunst Don Bartolomeos wird dadurch erschwert, dass er oft mit grossem Erfolg versucht, durch seine feine Miniaturmalerei im einzelnen (z. B. Goldauftrag und Behandlung der Locken) den Mangel an Tiefe des Ausdrucks zu ersetzen.



Abb. 249 PORTRÄTKÖPFE VON BARTOLOMEO DELLA GATTA UND SIGNORELLI

Don Bartolomeo sie vorher in Stärke getaucht zu haben scheint, um sie so künstlich zu drapieren.

Ganz Signorellis Werk ist dann die Gruppe in der Mitte, welche sich um den Stamm Levi geschart hat. Neun herrliche Köpfe hat er hier alle mit derselben Gewissenhaftigkeit gearbeitet, alle mit demselben feinen Takt charakterisiert. Diese Gruppe ist das einheitlichste und beste, was Meister Luca überhaupt in diesem Fresko geleistet hat und auch am besten erhalten. Jeder Kopf ist ein Meisterstück, und auch die Farben — das wundervolle, tiefe Rot und das zarte, helle Blau — sind nur wenig zerstört. Nur die reichen Goldornamente mag Don Bartolomeo nachträglich aufgetragen haben, der hier seine Kunst als Miniaturmaler bewähren konnte[1]).

Ganz selbständig tritt dann der alternde Künstler wiederum in der Gruppe auf, in welcher er sein Selbstporträt angebracht hat. Man kann vielleicht an den Köpfen der beiden Porträtgestalten, zwischen welchen die Vorgänge sich scheiden, die Stileigentümlichkeiten des Meisters und seines Gehilfen am klarsten erfassen [Abb. 249]. Beide sind vornehme Herren mit Scharlachkappen auf dem vollen Haar und tragen lange, faltenreiche Gewänder. Der Kopf zur Rechten

[1]) Besonders herrliche Beispiele der Gewandbehandlung Signorellis sind der flatternde Schleier am Halse des „Stammes Levi" und sein dunkelrotes, goldverziertes Lendentuch.

erscheint in scharfem Profil und ist durch einige feine Schlaglichter mit einer Lebendigkeit ohnegleichen modelliert. Eine so edle, reine Linie wie das Profil dieses Mannes hat Signorelli kaum in einem seiner anderen Köpfe gegeben. Der Mund mit den schmalen, feinen Lippen ist vielleicht noch charakteristischer für diesen klugen Kopf als die hellblickenden Augen. Wie grobkörnig erscheint dagegen das Porträt des Mannes, welchem er den Rücken kehrt! Hier sind sogar, wie auch bei dem jungen Ritter ganz rechts in der Ecke, die Umrisslinien stehen geblieben; das Gesicht ist gerötet, aber nicht durch Licht und Schatten lebendig modelliert, die vollen Lippen und die stark vorspringende Nase sind nur flüchtig angedeutet, und das Haar ist ebenso allgemein behandelt. Das ist Don Bartolomeo della Gatta nicht gerade in seiner besten Leistung, aber doch in einer, im Gegensatz zu Signorelli, sehr charakteristischen.

Jedenfalls hat er sich in der Mosesfigur mehr zusammengenommen, und in dieser Gestalt, für welche er dasselbe Modell eines alten Mannes benutzt hat, dessen sich Signorelli in der Schlüsselübergabe bediente, haben wir wohl sein Hauptwerk in der Sixtina zu sehen. Das dunkelrote Mantelunterfutter ist zunächst aufs künstlichste um den linken Arm drapiert und über und über mit feinen, goldenen Strichelungen bedeckt. Faltengebung und Schattierung sind beide gleich bezeichnend für Don Bartolomeo. Seine Hände sind grösser als die des Signorelli und weniger gelenkig, knochig und stark, wie z. B. die ausdrucksvolle Linke des Moses. In dem grossen Kopf des greisen Gottesmannes kommt die Hinfälligkeit des Alters vortrefflich zum Ausdruck [vgl. Abb. 164], und wie sauer es sich der Künstler werden liess, beweist die feine Strichelung von Bart und Haar, in der sich aufs neue Gewohnheiten des Miniaturmalers aussprechen. Aber ein Vergleich mit dem Josuakopf Signorellis, welcher wiederum die geschlossene Gruppe in der Ecke eigenhändig gemalt hat, zeigt doch sofort, wie sehr es dem Kopf des Moses an individuellem Leben fehlt. Auch an der Technik erkennt man ohne Mühe zwei völlig verschieden geschulte Hände: Jede Linie im Gesicht des Josua sieht man scharf und klar wie vom hellsten Sonnenlichte beleuchtet; über dem Kopf des Moses dagegen scheint ein leichter Nebelschleier zu ruhen, welcher alle Züge verallgemeinert und über die Stimmung des Alten in diesem ernsten Augenblick ein freundliches Geheimnis breitet.

In den Vorgang links haben sich also Meister und Gehilfe ganz ehrlich geteilt, denn die Josuagruppe wie die Mosesgruppe bestehen jede aus sechs Köpfen, unter denen der eine wie der andere sein Selbstporträt angebracht hat. In der Testamentsvorlesung aber hat Signorelli das meiste und das wichtigste selbst gethan; hier fielen dem Abt von San Clemente nur die beiden stehenden Frauen mit den Buben vor ihnen zu, das Gewand der stillenden Mutter am Boden und die drei Männer im Vordergrunde rechts, welche Signorellis Porträtgestalten einschliessen. Hat dann der Meister dem Gehilfen auch die Ausführung der zwei letzten Akte des Moseslebens auf dem Berge Nebo überlassen? Sicherlich wurde von Bartolomeo della Gatta der herabkommende Moses ausgeführt[1]);

Die Darstellungen im Hintergrunde

[1]) Hinter dem herabschreitenden Moses hat sich noch ganz deutlich das Pentimento des ihn begleitenden Josua erhalten. Signorelli erkannte dann später ganz richtig, dass Moses diesen letzten Gang allein machen müsse und liess die Gestalt des Josua übermalen.

in der herrlichen Gruppe auf der Höhe aber leuchtet der Geist des Meisters so strahlend durch die Formengebung seines Gehilfen hindurch, dass es schwer ist zu sagen, wo der eine aufhörte und der andere begann. Es bietet sich hier dem Beschauer dasselbe Problem dar, wie bei dem Alten, der sich im Testament des Moses vornüber auf seinen Stecken stützt. Auch hier kann man sich nur den Meister selbst als Schöpfer solch einer Heldengestalt denken, aber die finsteren Farben und eine wenig dauerhafte Technik verbieten es, seine Hand auch in der Ausführung zu erkennen.

Wie taktvoll der würdige Abt von San Clemente sein bedeutendes Talent dem Genius Signorellis unterzuordnen verstand, beweist der Umstand, dass Meister Luca jahrhundertelang allein als Schöpfer dieses Fresko genannt worden ist. Und wie sehr die Nachwelt die geniale Kraft des Gedankens zu schätzen wusste, die sich gerade in Signorellis Gemälde mit einem rührenden Fleiss in der Ausführung verband, beweist Vasaris Zeugnis, welches besagt, dass unter so viel Meisterwerken in der Kapelle des Papstes die Fresken Signorellis von aller Welt als die schönsten gepriesen worden seien[1]).

[1]) Das Gemälde gehört zu den besterhaltenen in der Sixtina. Unten am Rande erkennt man noch, wie bei allen übrigen Historien, drei zugemauerte Löcher, in welchen die Balken des Gerüstes ruhten. Besonders gut ist die Gruppe um den lesenden Moses erhalten. Hier sind nur der Boden von der Bundeslade abwärts und das Kleid der sitzenden Frau übermalt. Auch die Landschaft im Hintergrunde ist übergangen worden, um sie vor dem Untergang zu schützen. Am meisten hat die Gefolgschaft Josuas links gelitten, dessen hellblauer Mantel gleichfalls übermalt worden ist. Auch an der Gruppe des Bartolomeo della Gatta nimmt man mancherlei Zerstörungen und Restaurationen wahr. Der Hintergrund ist hier mit einer hässlichen, hellgrünen Farbe überzogen. Auch an dem vom Berge herabkommenden Moses sind die Farben verblasst und zum Teil abgefallen.



ORNAMENTALES MOTIV AUS DER SAKRISTEI VON SAN LORENZO IN FLORENZ

ABSCHNITT IX

DIE KAPELLE SIXTUS IV. ALS KULTUSSTÄTTE



ENGEL DES MELOZZO DA FORLI IM DOM VON LORETO

KAPITEL I DIE WEIHE DES HEILIGTUMS

Der erste Kultusakt in der Sixtina

Am 15. August des Jahres 1483, am Tage der Himmelfahrt Mariae, riefen die Klänge der grossen Glocke des Vatikans, welche in der Sala Ducale geläutet wurde, zum erstenmal die Hausgeistlichkeit Sixtus IV. in das neue Palastheiligtum zusammen[1]). Zum erstenmal prangte die Kapelle in gottesdienstlichem Schmuck, zum erstenmal wurde der Papst hier erwartet in seiner Eigenschaft als höchster Priester der Christenheit, den neuen Tempel zu weihen und ihn der Gottesmutter darzubringen als glänzendste aller seiner Opfergaben. Der Steinboden war ganz und gar mit grünem Tuch belegt[2]), kostbare Stoffe hingen auch über den gemalten Teppichen rings an den Wänden[3]), und ebenso waren die Marmorbänke der Kardinäle verkleidet. Rechts vom Altar war die Kredenza mit den Paramenten und kirchlichen Geräten aufgestellt, und der Altar selbst war festlich geschmückt. Das Kreuz prangte in der Mitte zwischen den sechs Kandelabern, rechts und links waren die silbervergoldeten Bilder der Apostelfürsten aufgestellt[4]) und auf den grossen, marmornen

[1]) Diese Glocke wird zum erstenmal erwähnt von Paris de Grassis bei der Beschreibung der Weihnachtsnacht 1504, wo es heisst: In aula sive sala secunda, ubi est corda campanae (Cod. Vat. lat. 5635 p. 60′), dann am Sabbato Santo 1505 (Cod. Vat. lat. 5635 p. 104′). Die Glocke wird dann von Paris de Grassis noch häufiger erwähnt. Vgl. Cod. Corsinianus 98, I p. 192′, III p. 126. Hier wird die Glocke geläutet, um einen Prediger in der Kapelle zum Schweigen zu bringen. Vgl. auch III p. 132′. (Weihnachtsvesper 1512.)

[2]) Es heisst bei Agostino Patrizi, dem Vorgänger Burchards, in einem im Jahre 1488 Innocenz VIII. dedicierten Ceremoniale, Cod. Vat. lat. 4738 p. 135: Cardinales et omnes officiales sedere debent in terra supra pannos virides, qui cooperiunt solium Capellae.

[3]) Burchard, Diarium ed. Thuasne I p. 182: Post prandium (Gründonnerstag 1486) nudata fuit tota capella Pape per forrerios adeo quod neque in parietibus neque in terra aliquis pannus remansit. Bei der Beschreibung der Messe in der Weihnachtsnacht 1486 heisst es dann p. 231: Interim forreri amoverunt omnes pannos etiam in terra prostratos, quod mihi valde displicuit.

[4]) Burchard, Diarium I p. 185. Hier werden ein einziges Mal die „imagines sanctorum Petri et Pauli apostolorum“ auf dem Altar der Kapelle erwähnt.

Kandelabern der Cancellata flackerte das düstere Licht von sechs Fackeln[1]). Vom Sitz des Papstes war der Thronsessel entfernt und durch einen einfachen, mit Brokatstoff ausgeschlagenen Lehnstuhl ersetzt, vor welchem das Betpult aufgestellt war mit dem Messbuch darauf[2]). Denn Se. Heiligkeit wollte die erste Messe in der neuen Kapelle ohne alles Gepränge begehen, er wollte den höchsten und friedlichsten Triumph seines Lebens als Mensch unter Menschen feiern, und darum war der Gottesdienst nicht einmal dem heiligen Kollegium angesagt worden. Nur der jüngste von allen Kardinälen, sein Nepot Raffael Riario, begleitete ihn, als er im Tragsessel mit seinen Hausprälaten im Heiligtum erschien, den weissen Mantel über dem Schulterkragen und die weisse Mitra auf dem Haupt[3]). Die Sänger liessen zum erstenmal von der Cantoria herab ihre Melodien ertönen, und der fast siebzigjährige Greis[4]) schwebte segnend und grüssend über der sich neigenden Menge dahin. Denn im Laienraum bis zur Cancellata drängten sich die Römer Kopf an Kopf[5]). Den Eintritt hatte ihnen der heilige Vater selbst gestattet, ja für die Männer wie für die Frauen, welche heute das Heiligtum besuchen würden, war eine besondere Indulgenz ausgeschrieben worden. Nachdem er das Stufengebet verrichtet, nahm Sixtus auf dem Thron im Lehnsessel Platz, und neben ihm als erster auf der Bank der Kardinal-Bischöfe liess sich Raffael Riario nieder, der ein besonderes Recht hatte, schon in dieser Messe zu erscheinen, da er als Kämmerer des Papstes alle Zahlungsaufträge, Bau und Ausschmückung der Kapelle betreffend, erteilt hatte[6]). Ja, es geschah, was niemals wieder geschehen ist, und den volkstümlichen Charakter dieser Feier bezeichnet: es wurde den Prälaten befohlen, der Reihe nach neben dem päpstlichen Nepoten auf den Kardinalsbänken Platz zu nehmen. Dann nahm die Messe ihren Anfang, welche einer der Priester der Hausgeistlichkeit celebrierte, und wir vergegenwärtigen uns gerne die Erscheinung Sixtus IV., wie er gedankenvoll und ernst am Abend seines Lebens in seinem neuen Heiligtum den ersten Gottesdienst gefeiert hat. So wie ihn Melozzo in seinem Fresko in der Bibliothek geschildert hat, sass er da, zurückgelehnt im hohen Sessel, ganz und gar in weisse Festgewänder gehüllt, die weisse Kappe auf dem kahlen Haupt; nur hatten die letzten, schweren Jahre ihm tiefe Furchen ins Gesicht gegraben. Schlug er die Augen auf, so musste sein Blick das Fresko Botticellis treffen, und übermächtig werden da in der Seele des Greises Erinnerungen an sein vergangenes Leben erwacht sein. Da sah er rechts vom Tempel die beiden Eichbäume vor sich und sah den einen klein und mit wenig Zweigen und Blättern, den anderen aber hochauf-

[1]) Burchard, Diarium I p. 185: Ac super cancellum sex intorticia.

[2]) So geschah es z. B. am 8. September 1486, als der Papst privatim ohne die Kardinäle in der Sixtina die Messe hörte. Vgl. Burchard, Diarium I p. 208.

[3]) Die weissen Paramente an diesem Tage werden durch Christoforo Marcello bezeugt: Sacrarum Cerimoniarum libri tres, Romae 1560, p. 108. Das Ceremonienbuch, über dessen Verfasser Apostolo Zeno, Dissertazioni Vossiane II p. 109 zu vergleichen ist, wurde zuerst im Jahre 1516 in Venedig gedruckt und Leo X. dediciert.

[4]) Sixtus IV. war im Jahre 1414 im Dörflein Celle bei Savona geboren.

[5]) Für die Schilderung des folgenden ist der oben (p. 128 Anm. 1) im Wortlaut gegebene Text bei Jakob von Volterra benutzt bei Muratori XXIII p. 188.

[6]) Vgl. Heinrich Pogatscher, Anhang der Dokumente, Einleitung.

ragend mit dichtbelaubter Krone. So war sein Lebensweg gewesen, der ihn von dunklen Anfängen zu grossen, glänzenden Zielen geführt hatte. Er blickte auf die Opferhandlung des Alten Bundes, welche für ihn das sieghafteste Argument bedeutete, mit welchem er vor langen Jahren im Streit um das Blut Christi die Gegner aus dem Felde geschlagen hatte; auf den Aussätzigen, und er gedachte seines geringen Ursprunges als Jünger des h. Franziskus, dessen Haarlocke er als Reliquie am Halse trug. Dann sah er sich auf einmal emporgehoben zum höchsten Glanz des Lebens, er fühlte sich als Nachfolger des Hohenpriesters, dessen Tiara in sinnreicher Anspielung die Eichel krönte, er blickte auf das Bild der Fassade des Spitals von Santo Spirito, das er neu gegründet hatte, er sah die Bilder seiner Lieblingsnepoten vor sich, welche ihm alles verdankten, des Giuliano della Rovere und des Girolamo Riario. Wehmütige Erinnerungen eines Greises! Er mochte über ihnen den Fortgang der Messe und die Chorgesänge vergessen, und als er endlich bei der Wandlung auf die Knie sank, da mochte sich seine Seele sammeln zu einem Dankgebet an die Madonna, welcher er gerne die glänzenden Erfolge seines Lebens zuschrieb. Dann erhob er sich; und auf einmal schwand vor ihm die Vergangenheit, welche ihm die Gegenwart bestätigt hatte; er fühlte sich als Schöpfer des herrlichen Tempels, in welchem er stand, als Herr und Gebieter über all die Pracht, die ihn umgab, er fühlte ahnungsvoll die Unsterblichkeit seines Namens voraus, die sich an diese Kapelle knüpfen musste. So stand er da im weissen Mantel über Geistlichen und Laien, allen sichtbar auf der höchsten Stufe seines Thrones, und segnend breitete er die Arme aus, und von seinen Lippen klang der erste apostolische Segen volltönend durch die Kapelle: Sit nomen Domini benedictum. Benedicat vos pater omnipotens et filius et spiritus sanctus.

Noch einmal an demselben Tage zur Feier des Vespergottesdienstes kehrte der Pontifex in die Kapelle zurück; er erschien mit demselben Gefolge, und wiederum erteilte er der dichtgedrängten Schar der Römer seinen Segen. Denn in der ganzen Stadt hatte sich das Gerücht von der Indulgenz verbreitet, die den Besuchern des neuen Heiligtums an diesem Tage zugesagt war, und die ganze Stadt erschien auf einmal wallfahrend im Vatikan. Man konnte nicht vorwärts und nicht rückwärts gehen, so gewaltig war der Menschenandrang und Mitternacht war längst vorüber, als endlich die letzten Pilgerscharen das Heiligtum verliessen.

Erst zehn Tage später, am Krönungsfest Sr. Heiligkeit, wurde in der Kapelle die erste Messe vom Papst und dem gesamten Kardinals-Kollegium mit höchster Feierlichkeit begangen[1]). Zum erstenmal erschien Sixtus an dieser Stätte in glänzender Procession[2]). Die Geheimkämmerer, die Abbreviatoren, die Mitglieder der Segnatura, elf Auditoren der Rota gingen ihm voran. Der zwölfte folgte und trug das Kreuz, während die kostbare Mitra in den Händen eines Kaplans ruhte. Dann erschien unter dem hohen Portal der Kapelle der

[1]) Jakob von Volterra, Diarium [Muratori XXIII p. 188]: Die celebritatis Sancti Bartolomei celebrata sunt sacra coronationis Pontificis .... Cum multa celebritate operante sacris cardinale Sancti Petri ad Vincula.

[2]) Vgl. für die folgende Beschreibung Francesco Cancellieri, Descrizione delle Cappelle Pontificie e Cardinalizie, Roma 1790, p. 115.

Papst auf der „sedia gestatoria“, begleitet von zwei Kardinaldiakonen, gefolgt von zwei Protonotaren, welche ihm die Falten des Mantels trugen, vom ersten Ceremonienmeister, von den Bischöfen, den Erzbischöfen und Patriarchen. Er war gekleidet wie die Schar seiner Ahnen oben in den Fresken: Die seidene Albe fiel ihm, vom Cingulum gehalten, weit über die Füsse herab; quer über der Brust trug er die Stola, und den dunkelroten Mantel[1]) hielt vorne das Razionale zusammen[2]). Kostbare Ringe funkelten an der segnend erhobenen Rechten, denn Sixtus liebte den Schmuck der Edelsteine wie sein Neffe Giuliano, und auf dem Haupt trug er die Tiara Pauls II., das „Symbol der höchsten priesterlichen und kaiserlichen Macht und Würde“, wie sich ein Zeitgenosse ausgedrückt hat[3]). So trugen ihn seine Kämmerer durch die Kapelle hindurch, bis sie ihre Last nicht weit vom Altar am Faldistorium niederliessen. Schon hatten Prälaten und Kardinäle stehend ihre Plätze eingenommen, und Sixtus segnete den Grosspönitenziar, welcher die Messe celebrieren sollte, die Diakonen zu seiner Linken und die Bischöfe und Priester zu seiner Rechten. Dann kniete er nieder, am Faldistorium zu beten, und als er sich erhob, gab er mit dem Kreuz das Zeichen zum Beginn der Messe. Der Chor begann den Introitus zu singen, und langsam schritt der Pontifex, von zwei Uditoren der Rota gefolgt, die Stufen des Thrones hinan. Dann liess er sich auf seinen Sessel nieder, der erste Ceremonienmeister legte ihm die Falten des Mantels zurecht, und die Sänger stimmten das Gloria an. Inzwischen hatten sich die Kardinäle erhoben, die Kaudataren[4]) hatten ihnen die langen Schleppen der Purpurmäntel gelöst und Kappe und Barett in Empfang genommen. So nahten sie sich einer nach dem anderen zur Reverenz, vom ältesten Kardinalbischof bis zum jüngsten Diakonen, indem sie sich erst vor dem Altar neigten und dann die Stufen des Thrones hinanschritten, Sr. Heiligkeit knieend die Rechte zu küssen, welche er ihnen unter dem Saum des Mantels darbot. Dann überreichte ihm der älteste Kardinalpriester in der Navicella den Löffel, um den Weihrauch in das Räucherfass zu thun, welchen ein Kardinaldiakon dem Kardinal von San Pietro in Vincoli übergab, dem als „erster Kreatur“ des Papstes das Recht zustand, an seinem Krönungstage die feierliche Messe zu lesen[5]).

[1]) Wenigstens erschien Innocenz VIII. an seinem Krönungsfest am 12. September 1486 in St. Peter in roten Paramenten, und die Farbe der Paramente war für jede einzelne Ceremonie vorgeschrieben, und die Vorschrift wurde genau beobachtet. Burchard, Diarium I p. 208.

[2]) In der vollen Pracht der Pontifikalgewänder erscheint Sixtus IV. in einem Codex der vatikanischen Bibliothek, der einst dem Herzog Federigo von Urbino gehörte und der die Werke Sixtus IV. enthält. Cod. Urb. 151, Fol. 6. Vgl. Anhang II C, 2.

[3]) Agostino Patrizi im Cod. Vat. lat. 4738 p. 150.

[4]) Vgl. über die Schleppenträger der Kardinäle und ihre Pflichten Moroni, Dizionario Vol. IX—X p. 281: Nelle cappelle Pontificie e Cardinalizie il caudatario siede nello scalino presso il proprio Cardinale e si alza quando si alzi il Cardinale rimanendo a sedere quando il Cardinale è incensato, per non impedire l'incensazione. Ma si alzano poi tutti i caudatari dopo che abbia ricevuto l'incenso l'ultimo Cardinale diacono.

[5]) Gaetano Moroni, Le Cappelle Pontificie, Cardinalizie e Prelatizie, Venezia 1841, p. 43. „Canta messa“, heisst es hier bei der Beschreibung des Jahrestages der Krönung, „il primo Cardinale fatto dal regnante Pontefice, chiamato prima creatura“. Vgl. auch Paris de Grassis, Ordo Romanus bei Martène, De antiquis ecclesiae ritibus, Antverpiae 1737, 2. Auflage III p. 618 E. Giuliano

Giuliano della Rovere räucherte am Altar, der älteste Kardinalpriester schwang das Räucherfass dreimal vor dem Thron des Papstes, welcher stehend mit lauter Stimme den Introitus aus dem Messbuche las, das ihm einer der Patriarchen hielt. Jetzt erst nahmen die Geistlichen ihre Plätze ein: die Kardinalassistenten neben dem päpstlichen Thron, die Kardinalpriester und Bischöfe links an der Wand der Quadratura, die Kardinaldiakonen rechts gegenüber, und jeder Kardinal hatte auf der untersten Stufe seines Sitzes den Schleppenträger zu seinen Füssen. Die Uditoren der Rota, die Kammerkleriker, die Mitglieder der Segnatura und die Abbreviatoren liessen sich auf den Stufen des Altarraumes und des Thrones nieder, und die Patriarchen, die Erzbischöfe und Bischöfe nahmen im Winkel zwischen der Evangelienseite des Altars und dem Throne des Papstes Platz[1]). Dann schlossen die Schweizer die Thüren der Cancellata, der Kardinal von San Pietro in Vincoli begann die Oration, und die Messe nahm den gewöhnlichen Verlauf. Vor der Wandlung stieg Sixtus IV. vom Thron herab, die Thür der Cancellata wurde zur Hälfte aufgethan und die Sänger stimmten das „Gloria in excelsis“ an. Alle Kardinäle erhoben sich von ihren Sitzen und warfen sich vor den Bänken auf die Knie, alle Prälaten thaten das Gleiche, und nachdem die Sänger das „Sanctus“ intoniert, stellten sich vier Kaplane mit brennenden Fackeln rechts und links vom Altar auf. Dann schwiegen auch die Sänger, und es ward totenstill in der weihraucherfüllten Kapelle. Nur die sieben Kerzen flackerten unruhig auf dem Altar, und die sieben Fackeln[2]) glühten düster auf der Cancellata, als Giuliano della Rovere den Kelch über die Hostie emporhob, welche der Papst, die Kardinäle und die Prälaten im Presbyterium, alle Gesandten und der römische Adel im Laienraum, knieend in stummer Andacht verehrten. Nach der Elevation stimmten die Sänger das „Benedictus“ an, Papst und Kardinäle kehrten auf ihre Sitze zurück, und es vollzogen sich rasch die letzten Ceremonien der Messe, bis der Kardinal von San Pietro in Vincoli das „Dominus vobiscum“ sprach und einer seiner Assistenten das „Ite Missa est“ intonierte. Dann erhob sich Sixtus aufs neue, man setzte ihm die funkelnde Tiara auf das Haupt, die beiden Kardinaldiakonen traten ihm zur Seite, die beiden Protonotare breiteten die Falten seines Mantels aus, die Schweizer öffneten die Thürflügel der Cancellata, und mit erhobenen Armen erteilte der Greis Geistlichen und Laien den apostolischen Segen.

Nachdem die kirchliche Feier beendet war und die Gesandten, der römische Adel und die Prälaten die Kapelle verlassen hatten, scharten sich die Kardinäle noch einmal um den päpstlichen Thron, und der Dekan des heiligen Kollegiums schritt die Stufen hinan, im Namen seiner Kollegen den heiligen Vater zu seinem Krönungstag zu beglückwünschen[3]). Sixtus dankte, indem er die Hilfe des

della Rovere hatte schon am 25. Dezember 1471 zusammen mit dem inzwischen verstorbenen Pietro Riario den Purpur erhalten. Ciaconi III p. 42.

[1]) Vgl. den Stich des Lorenzo Vaccari vom Jahre 1587 auf Tafel XXXIV und die Erklärung des Stiches bei Cancellieri, Descrizione delle Cappelle Pontificie p. 108.

[2]) Die Siebenzahl der Kerzen und Fackeln hat symbolische Bedeutung. Sie leitet sich von den sieben Leuchtern der Apokalypse her. Vgl. Cod. Urb. Vat. p. 470, LXVI, 1: Ordinata solemni processione in qua debent esse VII Candelabra cum VII faculis sicut in principuis *(sic!)* festis fieri solet. [3]) Moroni, Le Cappelle Pontificie p. 43.

Allmächtigen anrief, und dann drängten sich alle Kardinäle an ihn heran, ihn mit Bitten zu bestürmen für die Befreiung der gefangenen Kardinäle Savelli und Colonna. Die Antwort lautete huldreich und hoffnungsvoll, was hätte der Papst auch abschlagen sollen an einem solchen Tage? Er ernannte sofort eine Kommission[1]), den Fall aufs neue zu untersuchen, und später hat er dann auch die Kirchenfürsten entlassen. Blieb er nun allein in der Kapelle zurück, die der Papst sonst mit demselben Gepränge verlässt, mit welchem er sie betritt? Hat er jetzt vielleicht noch einmal in dem festlich geschmückten Raum mit den Nepoten, die am Bau des Heiligtums persönlichen Anteil genommen hatten, einen Rundgang gemacht und die Gemälde betrachtet, welche ihm gemeinsam wie die Fortsetzung seiner Lebensgeschichte in Santo Spirito von den letzten grossen Erfolgen seines Kirchenregimentes sprachen? Sicherlich ist die Freude des alten Papstes an der Vollendung dieses Werkes eine besonders stolze und innige gewesen, das liest man zwischen den Zeilen im Bericht Vasaris über die ungerechte Preisverteilung, das ist in Jakobs von Volterra Beschreibung der beiden ersten Messen in der Sixtina mit klaren Worten ausgesprochen. Aber ausführliche Schilderungen von dem Eindruck, den die ernste Pracht des neuen Heiligtums, den der monumentalste Freskencyklus in Rom auf den Papst und seine Zeitgenossen gemacht hat, besitzen wir nicht. Jedenfalls wurde der Krönungstag Sixtus IV. in diesem Jahr so festlich begangen, wie man sonst wohl die glücklichsten Kriegserfolge, grosse Heldenthaten und Triumphe in der ewigen Stadt gefeiert hatte. Am Abend des leuchtenden Augusttages wurde es noch einmal wieder Tag. Fackeln und Feuer entzündeten sich auf allen Höhen wie auf den Dächern der Häuser und Paläste, und überall freute sich das Volk. Und wer es noch nicht wusste, der erfuhr es, dass heute, am 25. August im Jahre des Heils 1483, Papst Sixtus mit allen seinen Kardinälen im neuen Palastheiligtum sein Krönungsfest gefeiert hatte. Der Kardinal von San Pietro in Vincoli aber, der populärste Mann im heiligen Kollegium, dessen natürliche Freigiebigkeit, dessen starker Wille und auf alles Grosse gerichteter Sinn selbst den Römern Bewunderung abnötigte[2]), celebrierte am Altar der Kapelle vor Papst und Kardinälen die erste feierliche Messe.

[1]) Muratori XXIII p. 189.
[2]) Vgl. die Charakteristik des Jakob von Volterra vom November 1483 bei Muratori XXIII p. 190.



FRIES EINES BRUNNENS IM GARTEN DES ORLANDINI-PALASTES IN FLORENZ



FRIES EINES KAMINS IM PALAZZO DUCALE IN URBINO

KAPITEL II • • FÜRSORGE SIXTUS IV. FÜR KIRCHLICHEN SCHMUCK, GOTTESDIENSTORDNUNG UND REORGANISATION DES SÄNGERCHORS • •

Nach den Stürmen der letzten zehn Jahre war das Weihejahr der Sixtina zugleich auch das erste Friedensjahr für Rom[1]). Auch die beiden gefangenen Kardinäle aus den grossen römischen Familien der Colonna und Savelli erhielten am 15. November ihre Freiheit zurück, und es schien, als sollte die stürmische Regierung des Rovere-Papstes friedlich zu Ende gehen. Wie sehr der greise Sixtus selbst noch auf glückliche Regierungsjahre rechnete, beweist der Umstand, dass er gleich nach der Vollendung der Palastkapelle bei dem venezianischen Juwelier Bartolomeo di Tommaso eine Tiara bestellte, deren Herrlichkeit alle Schätze Pauls II. verdunkeln musste[2]). Der Wert dieses Kleinodes wurde auf 110000 Dukaten angegeben, von denen nur noch 3500 zu bezahlen waren, als Sixtus im August des folgenden Jahres starb. Am ersten Ostertag des Jahres 1484 hat sich Sixtus zum erstenmal den Römern in der neuen Tiara gezeigt und von der Benediktionskanzel herab „Urbi et Orbi“ den apostolischen Segen gespendet[3]). Es ist auch anzunehmen, dass der Papst dem Heiligtum, das seinen Namen tragen sollte, so köstliche Geräte, so herrliche Paramente und Teppiche verehrte, wie sie heute noch die Kirche des h. Franziskus in Assisi als Weihgeschenke seiner Hand bewahrt[4]). Aber alle seine Gaben gingen

Die Tiara Sixtus IV.

[1]) Pastor a. a. O. p. 561.
[2]) Müntz, Les arts III p. 259, IV p. 41. Müntz, La tiare Pontificale du VIII au XVI siècle (Extrait des mémoires de l'académie des inscriptions Tome XXXVI, 1 p. 293, Paris 1897, p. 64.
[3]) Jakob von Volterra (Muratori XXIII p. 195) äussert sich über die Tiara wie folgt: Gestavit hodie primum triplicis coronae mitram, quae Regnum dicitur, quamque paulo ante magno sumtu et impensa fieri ille mandaverat e margaritis et unionibus undequaque collectis curante praecipue Johanne Jacobo Cardinale Sancti Stephani in Monte Coelio, ne gemmae illae et pretiosi lapides, qui tunc in secretario Pontificiae reperiebantur, casu aliquo in diversa laberentur. Tyara ipsa pretio aequo aestimata est centum et decem millibus aureorum.
[4]) Bei Hottinger a. a. O. IV. p. 409 liest man in der That: Capellam Apostolicam paramentis pretiosissimis decoravit. Es sollen sich auch in Assisi noch Altargeräte befinden, welche Sixtus IV. gestiftet hat. Über Teppich und Altarvorsatz vergleiche Anhang II D.

verloren und wurden auch wohl bald durch die glänzenderen Geschenke seiner Nachfolger beiseite gedrängt. Doch haben sich einige wenige Urkunden erhalten, welche die Sorgen Sixtus IV. auch nach dieser Richtung hin bezeugen. Im Mai des Jahres 1483 wurde die Malerei des Lektors der Kapelle und einiger Büchereinbände bezahlt; aus dem Oktober desselben Jahres hat sich eine Geldanweisung erhalten für Bekleidungen der Sitze und Bänke der Palastkapelle, und am 7. August des Jahres 1484 erhielt endlich auch der Spanier Alfonso die Restbezahlung für die vergoldeten Gitter der Cancellata[1]).

Die Statuen der zwölf Apostel

Ein Zeugnis allerdings, welches Vasari über die Sorge Sixtus IV. für sein neues Heiligtum ablegt, kann nicht als völlig zuverlässig gelten, weil es durch kein einziges Dokument erhärtet wird. Es ist aber immerhin merkwürdig genug. „Es fehlten damals“, so schreibt der Aretiner im Leben des Andrea del Verrocchio, „in Rom einige jener grossen Apostel und einige andere zerstörte Silbergeräte, welche gewöhnlich auf dem Altar der Kapelle des Papstes stehen. Deswegen sandte Papst Sixtus nach Andrea mit grossen Gunstbezeugungen, damit er das alles herstellen möchte, was noch zu machen war. Und alles, was ihm aufgetragen war, hat er mit Fleiss und Verstand in höchster Vollendung ausgeführt.“ Die Gegenwart des grossen Verrocchio in Rom während der Regierungszeit Sixtus IV. ist, wie wir sahen, auch anderweitig durch das Grabdenkmal bezeugt, welches er nach dem Jahre 1471 für die Gemahlin des Giovanni Tornabuoni, Oheim des Lorenzo Magnifico, ausgeführt hat[2]). Ja, es ist sehr wahrscheinlich, dass Perugino das Bildnis Andreas in einem seiner ersten Fresken in der Kapelle ganz rechts in der Reise des Moses angebracht hat. Aber so verlockend auch die Vorstellung ist, sich Meister Andrea mit seinen tüchtigsten Landsleuten, mit Giovanni de' Dolci, mit Mino da Fiesole, mit Botticelli und Ghirlandajo und vielleicht auch mit Giuliano da San Gallo für den Schmuck der Palastkapelle thätig zu denken, Vasaris Angabe verdient in dieser Form wenig Glaubwürdigkeit. Ja, von den zwölf Aposteln, die er namentlich anführt, lässt sich nachweisen, dass sie erst von Julius II. bestellt worden sind, und dass zuerst am dritten Adventssonntage des Jahres 1504 sechs Bilder der Apostel auf dem Altar der Sixtina aufgestellt wurden[3]).

[1]) Siehe die zum grösseren Teil noch ungedruckten Belege im Anhang III der Dokumente von H. Pogatscher III, Dokumente zur inneren Einrichtung der Kapelle.

[2]) Vgl. über Verrocchios Aufenthalt in Rom A. de Reumont, Il monumento Tornabuoni del Verrocchio im Giornale di erudizione artistica (Perugia 1873) II p. 167, und die Bemerkungen Fabriczys (Arch. stor. dell' arte [1895] II p. 164), der aber versehentlich annimmt, dass die zwölf Apostel auf dem Altar der Kapelle Sixtus IV. in St. Peter gestanden hätten. Hier findet sich Anm. 3 zuerst der Hinweis darauf, dass nicht Sixtus IV., sondern Julius II. diese Apostel gestiftet haben muss.

[3]) Über die zwölf Apostelstatuen liegen uns folgende Notizen vor. Vasari gedenkt ihrer zweimal. Zuerst im Leben des Paolo Romano (II p. 649) mit folgenden Worten: Si legge nell' opera d'Antonio Filareto, che Paolo fu non pure scultore, ma valente orefice, e che lavorò in parte i dodici Apostoli d'argento, che innanzi al sacco di Roma si tenevano sopra l'altar della cappella papale: ne'quali lavorò ancora Niccolò della Guardia e Pietro Paolo da Todi, che furono discepoli di Paolo, e poi ragionevoli maestri nella scultura. Ich habe die Stelle im Buch des Antonio Filarete über die Skulptur nicht verificieren können. Dann kommt er noch einmal im Leben Verrocchios (III p. 359) auf die zwölf Apostel zurück: Mancavano in questo tempo in Roma alcuni di quegli Apostoli grandi, che ordinariamente solevano stare in sull' altare della cappella del papa, con alcune altre argenterie state disfatte; per il che, mandato per Andrea,

Aber als Burchard am Sonnabend der stillen Woche des Jahres 1486 den festlich geschmückten Altar der Kapelle beschrieb, erwähnte er ein kostbares Kreuz in der Mitte und die Bilder der Apostelfürsten Petrus und Paulus rechts und links. Diese beiden Statuen können thatsächlich von Andrea del Verrocchio gearbeitet worden sein, aber merkwürdigerweise wird ihrer von Burchard in den nächsten Kapiteln seines Diariums mit keinem Worte mehr gedacht. Die zwölf silbervergoldeten Apostelstatuen aber bildeten Jahrzehnte und Jahrhunderte lang einen wesentlichen Schmuck des Altars der Sixtina. Bald waren es vier, bald sechs, bald zwölf; ja einmal werden sogar vierundzwanzig Apostel auf dem Altar erwähnt, und durch die wechselnde Anzahl wurde häufig die Höhe und die Bedeutung des Feiertages bestimmt. Diese zwölf grossen, silbernen Apostel aber hat Julius II. gleich zu Anfang seiner Regierung der Kapelle seines Oheims verehrt, und als der Kardinal Ascanio Sforza starb, fanden sich zwölf kleinere Apostel in seinem Nachlass, welche Julius ebenfalls zum Altar-

gli fu con gran favore da papa Sisto dato a fare tutto quello che in cio bisognava; ed egli il tutto condusse con molta diligenza, giudizio e perfezione.

Bei Burchard ist nur einmal im Mai des Jahres 1501 von zwölf silbervergoldeten Aposteln die Rede, welche der Kardinal Ascanio Sforza besass (III p. 141). Als Kapellenschmuck werden sie nicht ein einziges Mal genannt. Dann schreibt Albertini (ed. Schmarsow p. 14) Julius II. ausdrücklich die Herstellung der zwölf Apostel zu: Quid dicam de XII Apostolis argenteis deauratis a tua beatitudine largitis? Paris de Grassis hat dann diese zwölf Apostel unzähligemale genannt. Er schreibt am dritten Advent 1504: In altari fuerunt sex imagines Apostoli, quia Cardinalis habuit mitram aurifrigiatam (Cod. Vat. 5635 p. 58). Dann heisst es (ebendort p. 61) bei der Schilderung der Weihnachtsnacht desselben Jahres: In altari cum duodecim apostolis totaliter praeparato; die zwölf Apostel standen auch am Gründonnerstag und Sonnabend der stillen Woche des folgenden Jahres auf dem Altar (ebendort p. 94′ u. p. 102′). Sechs Apostel werden wiederum am Adventssonntage 1505 erwähnt (p. 114), wiederum zwölf in der Weihnachtsnacht (p. 115′). Am Stephanstage 1505 (p. 128) heisst es: In altari fuerunt posite XXIIII imagines Apostolorum qui Apostoli fuerunt duplicati nam Papa etiam ibidem apponi fecit Apostolos XII qui fuerunt Vicecancellarii Ascanii et in baside cuiusque fuit insigne Papa Julii. Dadurch wird also die Angabe Albertinis bestätigt. Die zwölf Apostel standen auf dem Altar während der Trinitatisvesper 1506 (p. 222), in demselben Jahre nahm sie Julius sogar mit nach Perugia (Vittorio Emanuele in Rom Msci. Gesuitici 200, Cod. 2329 p. 58). Am dritten Adventssonntage 1507 waren ebenfalls alle zwölf aufgestellt (Cod. Corsinianus 981, I p. 151), cum solum quatuor aut sex suffecissent (vgl. Cod. Cors. 981, I p. 220). Die zwölf Apostel nahm Julius auch mit auf die Reise nach Bologna. Spätere Ceremonienmeister erwähnen die Apostel nur noch gelegentlich. Firmanus (Cod. Vat. Urb. 638 p. 198) erzählt, dass vier silberne Apostel Weihnachten 1555 auf dem Altar der Paolina standen. Mucantius (Cod. Corsin. 986 p. 84, p. 102′, p. 109, p. 260) erwähnt am dritten Adventssonntag 1573, am dies cinerum 1574, am Sonntag Lätare desselben Jahres und am 31. März 1576 die silbernen imagines ohne Zahlen und ohne weitere Bezeichnungen.

Bode (Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlung 1882 III p. 93) liess den Verrocchio als Autor der Apostelstatuen gelten. Fabriczy (Arch. stor. dell' arte 1895 p. 164) hat aber Julius II. als Stifter festgestellt, und dann kann Verrocchio die Apostel für die Palastkapelle des Vatikans nicht gearbeitet haben. Über das weitere Geschick der Apostel vgl. Cancellieri, Descrizione delle Funzioni della settimana santa, IV edizione, p. 172 ff., und dann findet sich bei Milanesi endlich die aus Bottari entlehnte Notiz: Gli Apostoli eseguiti in argento dal Verrocchio furono rubati verso la metà dello scorso secolo e poi rifatti dal Giardoni (III p. 355 Anm. 2). Unter Julius II. wurden die zwölf Apostel in der Engelsburg aufbewahrt. Der junge Federico Gonzaga sah sie dort am 1. September 1510. Vgl. Luzio, Federico Gonzaga im Arch. della soc. rom 1886 IX p. 514 Anm. 3.

schmuck der päpstlichen Kapelle bestimmt hat. Ein Teil dieser Apostel scheint schon im Sacco di Roma verloren gegangen zu sein, ein Teil soll sich bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts in der Sakristei der Sixtina erhalten haben.

Ausgestaltung des Gottesdienstes durch Sixtus IV.

Was Sixtus IV. für die Ausgestaltung des Gottesdienstes in der neuen Kapelle gethan hat, ist heute nicht mehr genügend nachzuweisen, da alle seine Biographen hierüber schweigen. Aber wir erfahren doch von einem Zeitgenossen, dass Sixtus sein neues Heiligtum reich dotierte und mehr Priester anstellte, den Glanz der Gottesdienste zu erhöhen[1]). Im übrigen stand ja die Ordnung all der Messen und Vespern, welche nicht in St. Peter, sondern im Palastheiligtum gefeiert wurden, seit Jahrhunderten fest, und nirgends hat die Tradition sich zäher erhalten als in den uralten Satzungen und Gebräuchen der Kirche. Folgenschwere Eingriffe in das längst Vollendete und Abgeschlossene wird hier auch der erste Rovere-Papst schwerlich unternommen haben. Aber es war ihm sicherlich daran gelegen, wie es später auch seinem Neffen am Herzen lag, die Würde und Weihe der kirchlichen Handlungen in der neuen Kapelle zu erhöhen, das lebendige Bild glänzend und harmonisch in den glänzenden Rahmen einzufügen. Eine einzige, wichtige Neuerung, welche er traf, lässt diese Tendenz aufs klarste erkennen. Unter Sixtus IV. hat das heilige Kollegium zuerst in der Sixtina an der gottesdienstlichen Feier thätigen Anteil genommen. Wir erfahren, dass in der Weihnachtsnacht 1483 die Kardinäle die Lektionen lasen: die Kardinaldiakonen begannen, die Presbyter fuhren fort, die Assistenten lasen die siebente und achte Lektion und endlich der Papst selbst, in seidenem Purpurmantel auf dem Throne stehend, die neunte[2]). Ebenso mussten auch am Sonnabend der stillen Woche, welcher in der Sixtina besonders feierlich begangen wurde, die Kardinäle die zwölf langen Prophezeiungen singen, und Sixtus selbst pflegte die erste Prophezeiung zu sprechen und das Halleluja anzustimmen. Aber schon Innocenz VIII. hat diesen Gebrauch wieder aufgegeben[3]).

Sixtus IV. und der Sängerchor der Sixtinischen Kapelle

Weit nachhaltiger war der Einfluss, welchen der erste Rovere-Papst auf die Bildung und Schulung des Sängerchores des päpstlichen Palastes ausgeübt hat, welcher sich aus den besten Kräften des Sängerchores von St. Peter zusammensetzte. Auch hier war ja längst eine feststehende Tradition vorhanden und bis ins einzelne ausgestaltet worden, denn schon in Avignon gab es einen Sängerchor, welcher im päpstlichen Palast die täglichen Offizien sang. Die Liste der Sängerkorporation vom Jahre 1473 zeigt uns, dass die Organisation damals ungefähr noch dieselbe war wie im Jahre 1409. Der Sakristan der Kapelle stand an der Spitze, ihm folgte der „Magister capellae", dem die vierzehn Sänger ebenso unterstellt waren, wie im Jahre 1409 die zwölf[4]). Nicht weniger als vier Bullen

[1]) Sanuto, Commentarii della guerra di Ferrara, Venezia 1829, p. 147: Le vie di Roma allargò e nel Palazzo fece fare una chiesa nuova, dotandola con entrate e nuovi sacerdoti, che continuamente esercitavano gli uffizi divini.

[2]) Volterra, Diarium bei Muratori XXIII p. 193.

[3]) Agostino Patrizi im Cod. Vat. 4738 p. 120. Burchard, Diarium I p. 186: Cantores cantarunt omnes prophetias, quia SS. D. N. ita voluit, qui noluit illas per cardinales cantari, prout Sixtus alias ordinaverat.

[4]) Vgl. III Anhang der Dokumente von H. Pogatscher: IV. Dokumente zum Kultus in der

werden erwähnt[1]), in welchen Sixtus der Cappella pontificia die alten Vorrechte bestätigte, und zahllose, neue Privilegien hinzufügte, welchen er rückwirkende Kraft verlieh. Die letzte, datiert vom 3. Juni 1483, wurde also kurz vor der Vollendung des Heiligtums verfasst. Im Herbst desselben Jahres waren mehrere Sänger der Kapelle der Pest zum Opfer gefallen, und diesem Umstande ist es zuzuschreiben, dass Sixtus noch im November den Chor neu organisierte und auf vierundzwanzig Mitglieder vermehrte[2]). Er ist damit als der eigentliche Begründer der Cappella Palatina anzusehen, deren Befugnisse und Pflichten er selbst mit diesen Worten charakterisiert hat: „Wir bestimmen, dass im apostolischen Palast Sänger in genügender Anzahl vorhanden seien, welche an allen Tagen, mag der Papst teilnehmen oder nicht, die Messe und die kanonischen Stunden öffentlich in der Kapelle absingen sollen, damit alle, welche dies Haus betreten, erkennen mögen, dass es ein Haus des Gebetes ist und selbst so zur Andacht gestimmt werden[3]).“

Diese Worte Sixtus IV. sind schlicht und schmucklos, aber würdig und ernst. Sie zeigen, wie hoch der erste Rovere-Papst den Begriff seiner erhabenen Stellung aufgefasst hat. Sein Neffe Julius II. selbst konnte nicht nachdrücklicher die Würde und Heiligkeit des Palastheiligtums betonen, des herrlichen Tempels, durch welchen Sixtus den Charakter des ganzen vatikanischen Palastes zu bestimmen wünschte[4]). Er hat sogar eine Reform des ganzen Beamtentums im apostolischen Palast durchgeführt; wie hätte da sein klarer, auf das praktische gerichteter Geist nicht auch auf Mittel und Wege sinnen sollen, die Würde und Ordnung der Gottesdienste in seiner Hauskapelle für Gegenwart und Zukunft durch bindende Bestimmungen zu sichern? Die Ordnungsgesetze, welche Sixtus für die aktiven und passiven Teilnehmer der Kapellen in seinem neuen Heiligtum zuerst ins Auge gefasst hat, haben sich noch heute in einer

Ordnungsregeln Sixtus IV. für die Gottesdienste in der Kapelle

Kapelle: A. Die Reformentwürfe des XV. Jahrhunderts über das Verhalten in der Kapelle und über die Sänger.

[1]) Baini (Memorie storico-critiche della vite e delle opere di Gio. Pierluigi da Palestrina, Roma 1828, p. 16 Anm. 20) hat die vier Bullen zuerst zusammengestellt: 20. Juni 1473; 2. Januar 1476; 16. April 1480; 3. Juni 1483.

[2]) Alle folgenden Angaben über die Kapelle Sixtus IV. sind der Abhandlung von Haberl entnommen: Bausteine für Musikgeschichte III, Die römische „schola cantorum“ und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, Leipzig 1888. Hier ist p. 42 ff. die Thätigkeit Sixtus IV. für den Sängerchor seiner Kapelle aufs eingehendste gewürdigt worden. H. Pogatscher hat im vatikanischen Archiv und im Archiv der Sixtinischen Kapelle diese Forschungen nachgeprüft und ergänzt. Vgl. im Anhang der Dokumente III. C, Die Sänger unter Sixtus IV., wo Pogatscher auch eine der Bullen im Wortlaut abgedruckt hat.

[3]) Cod. Vat. 3884 Fol. 14. Haberl a. a. O. p. 54.

[4]) Die Sorge Julius II. für den würdevollen Verlauf der Gottesdienste in der Sixtina trat besonders zu Tage, als er erkannte, dass er selbst zu schwach wurde, um ihnen beiwohnen zu können. Am ersten Advent 1512 erklärte er, nicht mehr kommen zu können, und sofort blieben auch die Kardinäle weg, oder wenn sie da waren, störten sie den Verlauf der Messe durch Gespräch. Darauf gab Julius dem Magister Palatii ernste Verhaltungsmassregeln. Acht bis zwölf Mazzieri sollten am Eingang der Cancellata Wache halten und dafür Sorge tragen, dass niemand laut spräche. Einige Prälaten und Kardinäle sollten „pro honore capellae papalis“ stets zugegen sein. Die Auditoren der Rota sollen collegialiter erscheinen u. s. w. Paris de Grassis (Cod. Corsinianus 981, III p. 120′) beschreibt die Wirkung dieser Massregeln mit den Worten: Hac die sanctissimum silentium et reverentia debita loco et rei sacrae habita fuit.

früheren und in einer späteren Redaktion erhalten, welche aus der Zeit Alexanders VI. stammt[1]). Sie legen zunächst allen Anwesenden absolutes Stillschweigen auf, und verbieten unnötiges Geräusch und unpassendes Gelächter. Wenn ein Kardinal den kirchlichen Anstand vergisst, so soll sein eigenes Gewissen ihn strafen; alle anderen hat der Ceremonienmeister ohne weiteres aus der Kapelle hinauszuweisen und ihnen überdies für die nächste Zeit den Zutritt zu verbieten. Dann werden den Ceremonienmeistern ihre Pflichten ans Herz gelegt. Sie sollen furchtlos und energisch jeden Verstoss gegen die Würde der heiligen Versammlung und der heiligen Stätte ahnden, und es wird ihnen mit Entlassung gedroht, wenn sie ihr Amt nicht treu verwalten und in Nachlässigkeit und Untreue verfallen. Zum Schluss werden Bestimmungen für den niederen Klerus, der am Altare thätig zu sein hat, und für die Sänger getroffen. Die ersteren sollen ernste Männer sein, die, mit den heiligen Gebräuchen längst vertraut, ihr Amt tadellos verrichten, damit die Sammlung und Andacht der Anwesenden auf keine Weise gestört werde. Es wird ihnen weiter vorgeschrieben, lange Gewänder zu tragen, in ihrer Kleidung keinen Aufwand zu machen, und vor allem in der Qualität ihrer Pelzkragen sich nicht bestrebt zu zeigen, es den hohen Würdenträgern gleich zu thun. Es wird weiter auch den Prälaten anempfohlen, in der Auswahl ihrer Diener vorsichtig zu sein, unter Androhung der Strafe des Ausschlusses aus der Kapelle für ein Jahr. Den Sängern aber wird vor allem eine streng sittliche Haltung zur Pflicht gemacht, für welche der „Praesidens Capellae“, ihr Vorgesetzter, verantwortlich sein soll; sie haben sich gleichfalls in lange Gewänder zu kleiden[2]) und sollen ihre Haare scheren lassen.

So eingehend sich Papst Sixtus mit der Auswahl und Schulung des zahlreichen Personals seiner Kapelle beschäftigte, so sehr lag ihm natürlich auch daran, das Ansehen der Kultushandlungen im apostolischen Palast für alle Zeiten zu sichern. Die wenig ehrerbietige Äusserung des überkritischen Burchard, zu den Zeiten des ersten Rovere-Papstes seien die kirchlichen Ceremonien verdorben und lückenhaft gewesen[3]), kann daher nur durch den Umstand erklärt werden, dass thatsächlich während des Neubaues der Kapelle die Gottesdienste bald in diesen, bald in jenen Raum verlegt werden mussten, wodurch die Feierlichkeit der Handlung zuweilen gelitten haben mag. Mit der Wiederkehr des Papstes und des heiligen Kollegiums in das grosse Palastheiligtum, mit dem

[1]) Cod. Vat. lat. 3883. Siehe diese bis heute unbekannt gebliebenen Aktenstücke im Anhang der Dokumente von H. Pogatscher IV. A: „Die Reformentwürfe des XV. Jahrhunderts über das Verhalten in der Kapelle und über die Sänger“. Im Jahre 1573 hat Gregor XIII. die Statuten für die Aufrechterhaltung der Ordnung in der Palastkapelle erneuert. Stillschweigen wird vor allem geboten, die Anzahl der Wachen am Eingang der Kapelle wird neu bestimmt, das Verbot, Waffen zu tragen, wird erneuert u. s. w. Diarium Mucantii im Codex Corsinianus 986 (38. G. 5) Tom. I p. 90 ff.

[2]) Die Farbe dieser Gewänder war natürlich auch im einzelnen bestimmt, und Burchard beklagte sich bitter, als der Sakristan einmal den drei Sängern, welche in der stillen Woche die Passion sangen, statt der violetten, rote Paramente anzulegen befahl. Diarium I p. 350 u. p. 402: Ad modum abbatis sacriste nostri qui suas bestialitates non dimittit.

[3]) Diarium II p. 91, wo es heisst: De re per Sixtum acta, me respondere non velle, cum non esset tempore meo gesta, sed temporibus ejusdem Sixti fuisse bene ceremonias corruptas et intermissas.

traditionellen Glanz des Kultus nahmen aber auch die Gottesdienste wieder den feierlichen Ernst, den Charakter tiefer, innerlicher Sammlung an, welcher sie noch heute auszeichnet.

Die Nachfolger Sixtus IV. und der Kultus in der Sixtina

Innocenz VIII. liess von Burchard eine neue, sehr ausführliche Kapellenordnung entwerfen, welche im Mai des Jahres 1487 genehmigt wurde und sich noch in der Originalhandschrift Burchards erhalten hat[1]). Alexander VI. konnte sich einmal während einer ganzen Messe, sogar noch nach der Wandlung, mit Ascanio Sforza unterhalten[2]), aber niemand hat sich so am Glanz der Kapellengottesdienste gefreut, niemand hat sie so regelmässig besucht wie der Borgia-Papst. Der greise Julius liess sich öfter entschuldigen, als seinem Ceremonienmeister schicklich dünkte und schlief während der Predigten häufig ein[3]), aber wie sehr ihm der würdige Verlauf der Gottesdienste im Heiligtum seines Oheims am Herzen lag, beweist der Umstand, dass er sich in der Mauer der Kapelle ein winziges Gemach mit einem Fenster auf den Altarraum herrichten liess, um so zu sehen, ohne selbst gesehen zu werden. Hier hat er oft unsichtbar die Weihe der Kultusakte in der Sixtina behütet, wenn ihn die körperliche Schwäche verhinderte, auf seinem Thron der heiligen Handlung beizuwohnen[4]).

Verstösse gegen das Ceremoniell in Presbyterium und Laienraum

Die Kultusbestimmungen Sixtus IV., welche später von Alexander VI. weiter ausgeführt wurden, richteten sich, wie wir sahen, ausschliesslich an das heilige Kollegium, an die Prälaten und an das dienende Personal der Kapelle, und sie haben sich, wie ein Blick in gleichzeitige und spätere Ceremonienbücher lehrt, als sehr wirkungsvoll erwiesen. Kleine Verstösse gegen das höchst komplizierte Ceremoniell sind selbst dem gewissenhaften Burchard passiert[5]); es konnte wohl vorkommen, dass die Sänger einmal zwei Blätter zu gleicher Zeit umschlugen[6]) und dass die Kleriker der Kapelle den Vorhang anzündeten, mit welchem sie am fünften Fastensonntag die Altarbilder verdecken mussten[7]);

[1]) Sie wurde wieder aufgefunden von H. Pogatscher, welcher über diese „Reformatio Capelle" im Anhang der Dokumente III, B. ausführlich gehandelt hat. Vgl. auch Burchard I p. 264.

[2]) Burchard, Diarium II p. 201: RR. mi DD. cardinales Ascanius et S. Severini etiam interfuerunt huic misse, intra quam idem cardinalis Ascanius astitit pontifici ad sinistram et per totam missam Papa fuit locutus cum eo etiam post elevationem sanctissimi sacramenti; cum esset tempus standi sedebat ut commodius cum eo loqueretur.

[3]) Paris de Grassis (Cod. Corsin. 981 p. 151'): Papa quasi omnibus his diebus Dominicis de Adventu (1507) obdormivit quando sermo fiebat.

[4]) Paris de Grassis (Cod. Corsin 981 p. 223) hat von diesem Fenster folgendes Geschichtlein überliefert: Zur Matutin der Weihnachtsnacht 1508 hatte Julius sein Erscheinen absagen lassen, und infolgedessen war auch sein Ceremonienmeister ausgeblieben. Aber um den Gottesdienst am Weihnachtsabend nicht ganz zu entbehren, erschien Julius unbemerkt an seinem Fensterchen und beobachtete hier so viele Fehler und Ungehörigkeiten, dass er erzürnt davonging. Am anderen Morgen befahl er den Ceremonienmeister zu sich, und da er bei guter Laune war, hatte er keine andere Strafe für ihn, als dass er bis in alle Ewigkeit in der Weihnachtsnacht die Matutin in der Kapelle besuchen solle.

[5]) Diarium II p. 64: Nikolaus, clericus capelle, tot verba mihi dixit de faldistorio amovendo vel dimittendo quod ego immemor factus eram que agenda essent. Volui adducere celebrantem pro confessione facienda; quod SS. D. noster considerans dixit mihi tunc confessionem non fieri, non sine magno rubore meo pro quo errore tota illa die turbatus fui (Sabbato Santo 1493).

[6]) Burchard, Diarium I p. 186.

[7]) Der Vorfall ereignete sich am 2. April 1525: Illa domenica quae est de Passione clerici capellae in fine evangelii trahendo velum ante imagines, ut moris est, proiecerunt crucem super

Julius II. war einmal sehr erzürnt, als er, an seinem Geheimfenster sitzend, bemerkte, dass die Kardinäle während des Gottesdienstes ihre Kappen aufbehielten[1]); die celebrierenden Priester, selbst die Kardinäle wurden oft einer strengen Kritik unterworfen[2]), und besonders häufig haben die Prediger in der Kapelle Anstoss erregt sowohl durch die äussere Erscheinung wie durch die Länge und den Inhalt ihrer Predigten[3]). Aber wo Männer wie Burchard, wie Paris de Grassis, wie Biagio von Cesena das Studium des kirchlichen Ceremoniells zu ihrer Lebensaufgabe gemacht hatten und über dessen peinlichste Beobachtung mit Argusaugen wachten, da begreift man, dass jeder seine Pflicht gethan hat, dass Störungen des Gottesdienstes wenigstens im Presbyterium fast niemals vorgekommen sind.

Im Laienraum konnten sie allerdings nicht immer vermieden werden, obwohl den Männern ausdrücklich untersagt war, bewaffnet in der Kapelle zu erscheinen, und den Frauen und Knaben der Zutritt überhaupt verboten war[4]). So kehren Berichte von Zerwürfnissen und Rangstreitigkeiten fremder Fürsten und vor allem der Gesandten fremder Mächte regelmässig in Burchards Diarium wieder. Oft verliessen die Streitenden die Kapelle noch vor Beginn der Messe; es konnte sich aber auch ereignen, dass zur Schlichtung der Differenzen die Autorität des anwesenden Papstes selbst angerufen werden musste. Besonderes Aufsehen erregte der Vorfall, welcher sich während der Himmelfahrtsvigilie des Jahres 1490 ereignete[5]). Die ganze Kapelle war bereits versammelt, und die Kardinäle hatten schon begonnen, dem Papst die Reverenz zu machen, als sich ein Streit erhob zwischen den Gesandten der Könige von Neapel

altare et inde ascendendo candelabrum proiecerunt in velum et combureront partim. Papa et tota Cappella multum scandalizzati sunt et inde commisit Dominus Sacristae, ut licenciaret illos clericos. Diarium des Biagio von Cesena im Cod. Vat. 7167 p. 98′.

[1]) Paris de Grassis (Cod. Corsin. 981 p. 223).

[2]) So heisst es z. B. bei Paris de Grassis (Cod. Vat. 5635 p. 59′) von den Orsini »solent male cantare suas missas«.

[3]) Schon Jakob von Volterra (Muratori XXIII p. 155 und p. 160) übt an den Predigten strenge Kritik. Burchard II p. 275 erzählt von einem Blinden, welcher am Karfreitag 1496 „cum magnu omnium laude" die Predigt hielt. Paris de Grassis hatte mit den Predigern, unter welchen sich einmal ein Knabe von dreizehn Jahren befand, die ärgerlichsten Auftritte.

[4]) Paris de Grassis (Cod. Vat. 5635 p. 46): Et nota quod non debet intrare capellam cum ense aut armis aliquibus. Über Frauen und Knaben siehe Paris de Grassis, Cod. Corsinianus 981 p. 162, wo es heisst: Nec femine nec pueri intrant capellam Papalem maxime pueri qui nesciunt fare genuflexiones et reverentias; doch liest man schon bei der Beschreibung der Weihnachtsmesse 1508 (Cod. Corsin. p. 235): Quidam puer de Sermoneta habuit locum in gradibus papae tanquam baro, quod mihi non placuit. Was die Frauen anlangt, so machte erst Leo X. eine Ausnahme von der Regel, als er im Jahre 1520 der Herzogin Elisabeth von Bari die Teilnahme an einer Messe in der Sixtina gestattete (Paris de Grassis ed. Armellini p. 81). Als Karl V. zehn Jahre später der Feier von Mariae Lichtmess in der Kapelle beiwohnte, begleitete ihn der sechsjährige Sohn der Herzogin von Savoyen, welche selbst mit ihren Matronen auf der Sängertribüne Platz genommen hatte. (Diarium des G. F. Firmano, Cod. Vat. Urb. 638 Tom. I p. 5′.) Früher schon im Mai 1500 war einmal eine Gräfin von Dalmatien mit ihrem Gefolge in der Sixtina erschienen, dem Papst eine Bitte vorzulegen; aber erst nachdem die Messe vollendet war. Vgl. Burchard, Diarium III p. 45.

[5]) Burchard, Diarium I p. 410—414. Vgl. Über andere Rangstreitigkeiten, Burchard I p. 261, p. 310, p. 312, p. 371 u. p. 388 II p. 60, p. 231, III p. 350.

und von Schottland; gleichzeitig hatten sich die drei Gesandten der Herzöge von Bayern einen Platz über den Venezianern angemasst, so dass die venezianischen und die florentiner Gesandten die Kapelle mit Protest verliessen. Der Schotte aber und der Neapolitaner fuhren fort, sich zu streiten, bis ihnen endlich der Papst befehlen liess, die Kapelle zu verlassen, was denn auch sofort geschah. Dann erst nahm die Vesper ihren Fortgang, und als sie beendet war, versammelte Innocenz VIII. das heilige Kollegium, um sich über den Fall zu beraten. Zunächst wurde den Gesandten von Schottland und Bayern untersagt, zur Pfingstvigilie in der Kapelle zu erscheinen, was sie verweigerten, wenn dieselbe Aufforderung nicht auch an die übrigen Gesandten erginge. Der Papst gab nach, aber der Streit zwischen den Citramontanen und Ultramontanen setzte sich noch bis tief in den Sommer hinein fort und wurde endlich in der Weise geschlichtet, dass abwechselnd die einen fortblieben, wenn die anderen erschienen[1]).

Am vierten Advent des Jahres 1483 war Johannes Burchard in die Zahl der Kleriker der Kapelle aufgenommen worden, welche den Gang der Ceremonien zu überwachen hatten und verantwortlich gemacht wurden für jeden Verstoss, der sich während der Gottesdienste ereignete[2]). Er beginnt die ausführliche Beschreibung der Ceremonien erst mit dem Konklave 1484, aber früher schon scheint wenigstens ein Teil des Ceremonienbuches des Agostino Patrizi entstanden zu sein, dessen Erinnerungen feierlicher Kultusakte bis auf den Besuch Kaiser Friedrichs III. in Rom im Jahre 1468 zurückreichen[3]) und der sich ein andermal einen Zeitgenossen Nicolaus V. nennt[4]). Burchard beschreibt die Ceremonien Tag für Tag, Woche für Woche, Jahr für Jahr, wie er sie während seiner langen Amtsführung in St. Peter und im Vatikan gesehen. Agostino Patrizi aber verfasste nur eine allgemeine Beschreibung der Kultusakte während des ganzen Jahres, in welche er nur selten persönliche Erinnerungen eingeflochten hat. So ist unsere Vorstellung vom Verlauf des Gottesdienstes in der Sixtina zu Lebzeiten ihres Gründers ziemlich lückenhaft, und doch hatte Sixtus die Feste fast eines ganzen Kirchenjahres in der Kapelle feiern können, als er am 12. August des Jahres 1484 starb[5]). Allerdings verhinderten zunehmende Gichtschmerzen den greisen Papst während der ganzen

[1]) Denselben Ausweg hatte Innocenz schon bei ähnlicher Gelegenheit im Mai 1487 gewählt. (Burchard I p. 261). Brutal war das Benehmen des römischen Konservatoren, Paulus Planca, gegen den venezianischen Gesandten während der Verteilung der Agnus Dei am Sonnabend nach Ostern im Jahre 1504. Er versetzte ihm in Gegenwart des Papstes einen solchen Stoss, dass er zu Boden gefallen wäre, wenn Burchard ihn nicht gehalten hätte. Der Venezianer entfernte sich ohne Agnus Dei, und als der Papst ihn rufen liess, es in Empfang zu nehmen, gab er zur Antwort, ihm läge nichts an seinem Wachs, in Venedig hätten sie selbst genug. Paulus Planca verlor bei dieser Gelegenheit sein Konservatorenamt. Burchard, Diarium III p. 350.

[2]) „Non est mediocre onus Clericorum Ceremoniarum", schreibt Agostino Patrizi (Cod. Vat. 4738 p. 135′), „qui pro omnibus vigilant in capella et quibus omnium defectus adtribuuntur."

[3]) Cod. Vat. 4738 p. 91′: Hunc modum servari vidimus cum Fredericus tertius imperator sub Paulo secundo Romae his celebrantibus interfuit anno salutis 1468.

[4]) Cod. Vat. 4738 p. 118. . . . quod antiquitus Romani Pontifices et nostris etiam diebus Nicolaus quintus facere consueverunt.

[5]) Vgl. über seine letzten Lebenstage Pastor II p. 567.

stillen Woche des Jahres 1484 an Matutin und Vespern teilzunehmen [1]), aber er hat hier noch im Herbst vorher den Allerheiligen- und Allerseelenfesten beigewohnt, er hat alle Adventspredigten gehört und war in der Weihnachtsnacht zur Mitternachtsmesse anwesend [2]). Hier las er, im Purpurmantel auf dem Throne stehend, mit lauter Stimme die letzte der neun Lektionen. Ein unbeschreiblicher Glanz umgab ihn in dem düster erleuchteten Kapellenraum, wo vierundzwanzig Schildträger knieend im Presbyterium ihre Fackeln emporhielten [3]). Denn nicht weniger als zweiundzwanzig Kardinäle befanden sich zur Adventszeit des Jahres 1483 in Rom [4]). Auch an Mariae Lichtmess hat Sixtus noch in der Kapelle die Kerzen verteilt und am Aschermittwoch die Asche gesegnet. Am Sonntag Laetare trug er in feierlicher Prozession die goldene Rose in die Cappella Palatina, und er trug sie auch wieder zurück, da er sie damals niemandem verlieh. Bei der Beschreibung der Pfingstvigilie wird dann zum letztenmal die Gegenwart des Papstes in seinem Palastheiligtum ausdrücklich erwähnt, wie er vor seinem Throne stehend selbst den Hymnus „Veni creator spiritus" intonierte [5]).

Tod und Leichenbegängnis Sixtus IV.

Wenige Monate später war er schon ein stiller Mann, und die Römer wallfahrteten wieder nach dem Vatikan, den toten Papst zu sehen. Sein Ende war friedlich gewesen, und der Tod war so schnell an ihn herangetreten, dass wir nicht einmal die vertrautesten Nepoten am Sterbelager sehen. Noch zwei Tage vorher, am Laurentiusfest, war er draussen im Garten gewesen und hatte in bester Stimmung mit seiner Umgebung gescherzt [6]). Seine Gestalt war gebeugt durch die körperlichen Leiden der letzten Jahre, aber er hatte gedacht und gesprochen wie in gesunden Tagen und mit dem Grafen von Fundi über den verhängnisvollen Zwist der Colonna und Orsini eine lange Unterredung gehabt. Dann brachte man ihm am folgenden Tage die Nachricht vom Frieden zwischen Ferrara und Venedig, welcher ohne sein Vorwissen geschlossen worden war. Sixtus beklagte sich bitterlich über die Untreue des Herzogs von Mailand und über diesen Frieden „voll Schmach und Unehre", und man erzählte sich in Rom, die Kunde davon habe ihm das Herz gebrochen. In der Nacht des zwölften August verschied er in einem der oberen Gemächer des Palastes Nikolaus V., neben der Sala Pontificum, und am Morgen kamen sämtliche Kardinäle in den Vatikan, ihre Ehrfurcht dem toten Papst zu bezeugen, der in langem, weissem Kleide auf dem Sterbebette lag, den Crucifixus in den gefalteten Händen haltend [7]).

Am Nachmittag desselben Tages, als schon ganz Rom in Waffen starrte, trug man den Leichnam Sixtus IV. in feierlicher Procession mit Fackelbeleuch-

[1]) Burchard, Diarium I p. 7 u. 8.

[2]) Burchard (I p. 5), welcher die Einleitung seines Diariums aus der Erinnerung schreibt, lässt den Papst in der Weihnachtsnacht 1483 abwesend sein. Aber Jakob von Volterra (Muratori XXIII p. 193), welcher der Matutin selbst beigewohnt hat, erzählt ausdrücklich, dass der Papst die neunte Lektion gesprochen habe: „e throno in cappa purpurea serica".

[3]) Vgl. die ausführliche Beschreibung der Ceremonien der Weihnachtsnacht bei Burchard, Diarium II p. 25.

[4]) Jakob von Volterra bei Muratori XXIII p. 192.

[5]) Burchard, Diarium I p. 8.

[6]) Jakob von Volterra, Diarium bei Muratori XXIII p. 198.

[7]) Burchard, Diarium I p. 9.

tung und Chorgesang nach St. Peter, wo er vor dem Hochaltar aufgebahrt wurde. Hier sahen die Römer noch einmal den Neugründer ihrer Stadt im vollen Schmuck seiner hohenpriesterlichen Gewänder. So hatten sie ihn oft gesehen, wenn er am Hochaltar der Basilika die Messe celebriert, oder über den weiten Petersplatz hin segnend seine Arme ausgebreitet hatte. Nun lag er hier vor dem Hochaltar starr und regungslos auf dem Brokatteppich ausgestreckt, in der golddurchwirkten Dalmatica, das Pallium über der Schulter, den Ring mit dem kostbaren Saphir am Finger, die weisse Mitra auf dem Haupt[1]), ganz so angethan wie wir ihn noch heute auf dem ehernen Grabmal Pollajuolos sehen, wo er nur statt der Mitra die Tiara trägt. Das Ordenskleid des heiligen Franziskus allerdings, welches Sixtus unter den kirchlichen Gewändern tragen musste, hatte man ihm anzulegen vergessen, und diese Versäumnis mag man immerhin symbolisch fassen. Denn mit der braunen Kutte waren auch die Ideale des Franziskanerordens dem Rovere-Papst vollständig verloren gegangen, und der Jünger des Heiligen von Assisi hatte sich der Welt als scharfsichtiger, energischer und oft gewaltthätiger Regent, als Begründer einer Dynastie und als Wiedererbauer Roms gezeigt.

Nachdem das Gitter, welches die Konfession des Apostelgrabes umschloss, geöffnet worden war, nahten sich die Römer, die Füsse des Papstes zu küssen[2]). Sicherlich haben sie nicht alle das Andenken dieses Mannes gesegnet, und nur die Heiligkeit der Stätte und die Majestät des Todes mögen die Ausbrüche langgehegter Bitterkeit und tiefen Hasses zurückgedrängt haben, welche sich draussen in der Stadt in brutalster Weise Luft machten. Hier hatte das Volk schon am zweiten Tage nach dem Tode Sixtus IV. Palast und Garten des einst allmächtigen Nepoten, Girolamo Riario, geplündert und zerstört[3]). Furchtbar war der Hass der Anhänger der Colonna und aller derer, welche durch den verächtlichen Nepoten an Ehre, Gut und Leben geschädigt worden waren. Er traf aber nicht den Riario allein. Was damals in Rom die Böswilligen über den toten Papst zu lästern wagten, beweisen die Anklagen Infessuras.

Der Nachwelt aber muss das Charakterbild Sixtus IV. in ungleich reinerem Lichte erscheinen als seinen Zeitgenossen. Was er Böses gethan, wurde zum Teil mit ihm selbst begraben; was er Gutes gestiftet, hat die Jahrhunderte überlebt. Er durfte sich in der That in jener einfach stolzen Inschrift auf dem Kapitol als „Restaurator Urbis“ rühmen, und noch heute bezeugen die Tiberbrücke und das Spital von Santo Spirito seine Sorge für die Bedürfnisse der Stadt, noch heute verkünden zahlreiche Paläste und Kirchen in Rom seine monumentale Gesinnung und seine fromme Denkungsart. Den Namen Sixtus IV. aber trägt von allen seinen Bauten jetzt nur noch die Sixtinische Kapelle allein; und mit Recht. Denn er hat nichts Grösseres geschaffen. Mit diesem schlichten Kapellenraum, den die Kunst durch ihre erhabensten Schöpfungen geweiht hat, den ein form- und farbenfroher Kultus mit unsäglicher Pracht erfüllte, wenn sich hier die greisen Kirchenfürsten um den Tiaraträger scharten, mit diesem durch Menschenarbeit und Gottesdienst zwiefach geheiligten Tempel hat sich

[1]) Écoles Françaises I p. 262. [2]) Burchard, Diarium I p. 12.
[3]) Notar del Nantiporto bei Muratori III, 2 p. 1085.

jahrhundertelang der Inbegriff aller Papstherrlichkeit verbunden. Denn wer an den Freskobildern kalt vorübergehen konnte, wen dies unvergleichliche Gesamtbild der Malerei der italienischen Renaissance in ihrer ganzen Entwicklung nicht rührte, dem mussten Auge und Ohr sich öffnen, sah er in der Kapelle Sixtus IV. den Papst mit seinen Kardinälen die Kirchenfeste feiern, sah er vor allem, wie hier in der stillen Woche das Gedächtnis der Passion begangen wurde.



ORNAMENTALES MOTIV AUS DEN INTARSIEN DER SAKRISTEI IN S. PIETRO IN PERUGIA



ENGEL DES MELOZZO DA FORLI IM DOM VON LORETO[1])

KAPITEL III • DIE FEIER DER GROSSEN KIRCHENFESTE IN DER KAPELLE SIXTUS IV.

Schon im Ordo Romanus des Paris de Grassis findet man eine Aufzeichnung sämtlicher Gottesdienste, welche im Lauf des Kirchenjahres in Gegenwart des Papstes in der Cappella Palatina gefeiert worden sind[2]). Es waren acht Vespern, fünf Matutinen und siebenundzwanzig Messen, welche regelmässig hier stattfanden, und dazu kamen zahlreiche ausserordentliche Messen, vor allem die Totenmessen für die Kardinäle, den Kaiser und die christlichen Fürsten. Gewiss eine stattliche Anzahl, wenn man erwägt, dass in der Peterskirche überhaupt nur zwei Papstvespern und acht Papstmessen gefeiert wurden, von welchen Se. Heiligkeit selbst die drei Messen am Weihnachtstage, zu Ostern und am Peters- und Paulsfeste celebrierte. Überdies fanden natürlich auch die neunzehn Predigten, welche jährlich vor dem Papst gehalten wurden, in der Palastkapelle statt.

Vespern, Matutinen und Messen in der Kapelle Sixtus IV.

Die acht Vespergottesdienste wurden in der Sixtina an den Vigilien von Allerheiligen, von Allerseelen, des Festes der Beschneidung, der Epiphanie, der Himmelfahrt, von Pfingsten, Trinitatis und Corpus Domini gefeiert; die Matu-

[1]) Die beiden Engel des Melozzo, sowie ein Teil der Kopf- und Schlusstücke wurden nach Aufnahmen von Gebrüder Alinari in Florenz hergestellt.
[2]) Vollständig abgedruckt bei Martène, De antiquis ecclesiae ritibus, Editio secunda, Antverpiae 1737, III p. 607—623. Der erste Paragraph lautet wie folgt: Divina officia quae capellae papales vulgo appellantur, quaeque ordinarie et communiter in majore palatii capella, sive in basilica principis Apostolorum, aut alibi solemniter intra annum fieri solita, praesente vel absente Pontifice cum Cardinalibus et praelatis sunt in totum numero quinquaginta: videlicet Matutinae quinque, Vesperae decem, Missae XXXV. Von diesen fünfzig Kultusakten wurden nur zehn in der Petersbasilika und vierzig in der Palastkapelle gefeiert.

tinen am Allerheiligentage, in der Weihnachtsnacht und am Mittwoch, Donnerstag und Freitag der stillen Woche. Von den siebenundzwanzig Messen wurden achtzehn von Kardinälen und neun von Prälaten celebriert. Sie fanden an allen höheren Kirchenfesten statt, nämlich an den vier Adventssonntagen, in der Weihnachtsnacht, am Stephanstage, am Tage Johannes des Evangelisten, an den Festen der Beschneidung und Mariae Lichtmess, am Aschermittwoch, an allen Fastensonntagen, am Donnerstag, Freitag und Sonnabend der stillen Woche, am Montag, Dienstag und Sonnabend nach Ostern, am Trinitatisfest und Allerseelen, am Jahrestage der Wahl und der Krönung des Papstes und endlich am Todestage seines Vorgängers[1]).

Unter all diesen Kultusakten, deren Verlauf uns Burchard so umständlich beschrieben hat, traten wieder einige durch besonderen Glanz hervor. Es waren vor allem die Feiern der Weihnachtsnacht, des zweiten Februar, des Sonntags Laetare, und endlich aller Gottesdienste der stillen Woche vom Palmsonntag bis zum Sonnabend vor Ostern. Im Laufe der Jahrhunderte ist der Glanz dieser Ceremonien allmählich verblasst, und heute wird das Heiligtum Sixtus IV. überhaupt nur noch ausnahmsweise als Kultusstätte benutzt[2]). Aber die Erinnerung wenigstens an die ergreifendsten aller Kultusakte des ganzen Kirchenjahres, an die Mysterien der stillen Woche, wie sie jahrhundertelang in der Sixtinischen Kapelle gefeiert worden sind, ist auch den heutigen Geschlechtern noch nicht verloren gegangen.

Die Matutin in der Weihnachtsnacht

Sehr eigenartig und phantastisch war auch die Feier der Matutin der Weihnachtsnacht, wie sie Sixtus noch selbst in seiner Kapelle gehalten hat. Aber erst Paris de Grassis giebt einen ausführlichen Bericht, wie diese Ceremonie unter Julius II. im Jahre 1504 gefeiert worden ist[3]). Es war im Winter so kalt und zugig in der grossen Kapelle, dass der Ceremonienmeister nicht nur für die Erleuchtung, sondern auch für die Erwärmung des weiten Raumes zu sorgen hatte. Ja, in früheren und späteren Jahren wurde der Kälte wegen der Gottesdienst sogar häufig in das kleine Heiligtum verlegt[4]). Paris de Grassis befahl daher im Presbyterium wie im Laienraum ein Kohlenfeuer anzuzünden und in der Aula vor der Sala Regia liess er im Kamin ein mächtiges Holzfeuer anlegen. Dann rüstete er nicht weniger als neununddreissig Fackeln aus weissem Wachs, jede von ihnen fünf Pfund schwer. Vierundzwanzig davon sollten die Schildträger Sr. Heiligkeit tragen, sechs wurden in die Marmorkandelaber auf der Cancellata eingelassen, sechs gehörten zum Altarschmuck, zwei auf die Credenza, und eine einzige Fackel sah man in der Mitte des Presbyteriums auf ehernem Leuchter über dem Buch, aus welchem die Lektionen vorgelesen wurden. Die ganze Kapelle aber war festlich geschmückt, und auf dem Altar prangten die zwölf Apostel mit dem Rovere-Wappen auf den Postamenten.

[1]) Vgl. Paris de Grassis, Ordo Romanus bei Martène a. a. O. I—X.
[2]) Es werden hier alljährlich die Totenmesse für den letztverstorbenen Papst und das Krönungsfest des regierenden Papstes gefeiert.
[3]) Cod. Vat. lat. 5635 p. 60′ u. ff.
[4]) Burchard, Diarium III p. 226. Biagio von Cesena (Codex der Bibl. Vittorio Emanuele in Rom) p. 75 u. p. 126.

Ungefähr um die neunte Stunde erschien der Papst zu Fuss, einen dunkelroten, hermelingefütterten Sammetmantel tragend, welchen er sich für diese Feier neu hatte anfertigen lassen. Ein Akoluth trug ihm das erhobene Schwert und den Hut voraus, welche Julius eben in der Camera dei Paramenti gesegnet hatte, und siebzehn Kardinäle folgten ihm. Die vierundzwanzig Fackelträger begleiteten den Zug und zeigten den Weg durch die halbdunklen Räume. Dann nahmen sie im Kapellenraum ihre Plätze neben dem Thron des Papstes und bei den Sitzen der Kardinäle ein. Auf ausdrücklichen Befehl Sr. Heiligkeit wurden die Lektionen nicht mehr vom Papste selbst und von den Kardinälen gesungen, wie es Sixtus IV. angeordnet hatte[1]), was den Ceremonienmeister wunder nahm. Denn der Neffe pflegte fast in allen Dingen die Einrichtungen seines Oheims nachzuahmen.

Verleihung von Schwert und Barett in der Weihnachtsnacht

Schwert und Barett, welche wie üblich auf dem Altar an der Epistelseite Platz gefunden hatten[2]), wurden an niemanden verliehen, und so fehlte der Feier der eigentümlichste Teil. Aber wir können die Ceremonie, welche Alexander VI. in früheren Jahren in St. Peter vorgenommen hatte[3]), welche aber später fast regelmässig im Vatikan gefeiert wurde, noch in einer Beschreibung des Christoforo Marcello verfolgen, dessen Ceremoniale im Jahre 1516 in Venedig gedruckt worden ist[4]). Darnach vollzog sich der seltsame Brauch etwa folgendermassen: Nachdem die vierte Lektion begonnen war, erhob sich der Ceremonienmeister und führte den Fürsten, welcher das Schwert erhalten sollte, an einen Platz hinter den Sitzen der Kardinal-Diakonen, wohin einer der Kleriker der Kapelle schon Hut und Schwert gebracht hatte. Man legte ihm zunächst das Superpellicium der Kardinäle um die Schulter, umgürtete ihn mit dem Schwert, setzte ihm das Barett aufs Haupt und legte ihm ein weisses Pluviale an, welches über dem rechten Arm eine Öffnung hatte. Dann wurde der also Ausgerüstete vor den Pontifex geführt. Er gab das Barett dem Ceremonienmeister zurück, machte erst dem Altar und dann dem Papst eine Reverenz und entblösste sein Schwert. Dreimal berührte er mit der Spitze den Boden, dreimal schwang er es durch die Luft, streifte die Klinge über den linken Arm und steckte es dann in die Scheide. Knieend gelobte er darauf dem Papst die Treue, empfing den Segen und las stehend die fünfte Lektion, wenn er des Lesens kundig war[5]). Dann küsste er endlich den Fuss des Papstes, und damit

[1]) Vgl. Christoforo Marcello a. a. O. p. 74: Sixtus autem quartus voluit, ut omnes lectiones cantarentur per cardinales et sex primae, incipiendo a iuniori diacono, sive praesbytero in absentia diaconi, per ordinem cantarentur et per episcopos cardinales si deficerent: aliae tres ultimae, ut prius per diaconos assistentes et Papam.

[2]) Paris de Grassis, Cod. Vat. 5635 p. 61: Ipsum ensem deficiente clerico camerae portavit acolitus et reposuit in altari in cornu epistolae erectum cum cuspide desursum habente in summo biretum et adherebat columnae quadraturae altaris extra picturas. Bei „desursum" hat der Abschreiber versehentlich das „de" von „cuspide" wiederholt.

[3]) Vgl. Burchard, Diarium I p. 440 u. II p. 422.

[4]) Sacrarum cerimoniarum sive rituum ecclesiasticorum sanctae Romanae ecclesiae libri tres, Romae 1560, p. 72 ff. Vgl. Über die Abhängigkeit des Christoforo Marcello vom Ceremoniale des Agostino Patrizi, Apostolo Zeno, Dissertazioni Vossiane II p. 108 ff.

[5]) Christoforo Marcello p. 73: Si vero nobilis, cui ensis datur, praesens sit, et nesciat legere: ipse nobilis nihilominus in tempore induitur superpellicio et pluviali: accingitur gladio, et galerus

war die Ceremonie beendet. Der Beschenkte wurde der kirchlichen Gewänder entkleidet und kehrte an seinen Platz zurück, wo sein Schildträger, vor ihm auf einem Schemel sitzend, Schwert und Hut bis ans Ende der Messe emporhielt. Das sind also die Ceremonien, mit welchen schon Friedrich von Aragon in der Weihnachtsvigilie 1492 Schwert und Hut in der Kapelle erhielt, welche Alexander VI. am folgenden Tage noch einmal in St. Peter segnete, um sie dann dem Fürsten zum zweitenmale vor allem Volke zu verleihen[1]).

MariaeLichtmess am 2. Februar

So würdig und weihevoll man sich auch die Ceremonien vorstellen mag, welche in der Weihnachtsnacht in der Sixtina gefeiert wurden, der Qualm der Fackeln und Kerzen musste die frische Farbenpracht des Freskenschmuckes schnell verdunkeln, der ohnehin schon durch die vielen Weihrauchspenden zu leiden hatte. So ist es ein Glück zu nennen, dass sich ein solches Lichterfest in der Kapelle nur noch ein einziges Mal im Kirchenjahr, am Fest der „Candelara“, wiederholte. Ja, wenn der Papst am 2. Februar die Kerzen gesegnet und verteilt hatte, dann flutete ein Meer von Flammen durch den geheiligten Raum, denn alle Anwesenden, vom ältesten Kardinalbischof bis zum jüngsten Akoluthen trugen ein brennendes Licht in der Hand. Sixtus hat selbst noch am 2. Februar 1484 im neuen Palastheiligtum die Kerzen gesegnet und verteilt[2]), aber erst unter seinen Nachfolgern ist die Ceremonie von Burchard und Paris de Grassis ausführlich beschrieben worden. Natürlich war der Hergang unter Sixtus IV. derselbe wie unter Julius II., und wenn wir wissen, wie der Neffe die Lichtmess Mariae in der Kapelle gefeiert hat, so können wir uns auch vorstellen, wie es der Oheim gehalten hat.

Julius II. aber hat den zweiten Februar des Jahres 1505 nicht minder festlich begangen als wenige Wochen früher die Weihnachtsvigilie. Acht bis neuntausend Pfund Wachskerzen waren links vom Papst zwischen Thron und Altar in zwölf Behältern aufgestellt worden[3]). Um dem Andrang möglichst zu wehren,

ei imponitur, ut supra: deinde ducitur ad Pontificem, et omnia facit praecise, quae supradicta sunt: nisi quod non petit benedictionem nec legit lectionem, quae loco suo clericus camerae indutus superpellicio facit: et in fine osculantur ambo Pontificis pedes, nobilis primum, deinde clericus camerae. Es kann auch, heisst es hier weiter, dem Fürsten vom Pontifex selbst das Schwert gegeben werden, bevor er damit umgürtet wird.

[1]) Burchard, Diarium II p. 25 u. 26. Julius Lessing hat über die geweihten Schwerter mit ausführlichen Litteraturangaben gehandelt und Exemplare von Schwertern, welche Innocenz VIII. und Alexander VI. in den Jahren 1491 und 1497 dem Landgrafen von Hessen und dem Herzoge von Pommern verliehen haben, abgebildet. Vgl. Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlg. (1895) XVI p. 109 u. Tafel II.

[2]) Burchard, Diarium I p. 5: In die purificationis beate Marie virginis fuit missa solemnis: distribute sunt prius candele et facta processio, aliaque omnia more solito sunt observata. Im Jahre 1482 hatte Sixtus Mariae Lichtmess in der „Aula Pontificia consueta“ gefeiert, aber vorher die Segnung und Verteilung der Kerzen in der kleinen Kapelle vorgenommen. Jakob von Volterra, Diarium bei Muratori XXIII p. 162.

[3]) Paris de Grassis, Cod. Vat. 5635 p. 75 u. p. 75′. Siehe weiter über das Fest der Kerzenweihe: Paris de Grassis, Ordo Romanus bei Martène a. a. O. III p. 613 D. und ausführlicheres noch bei Christoforo Marcello a. a. O. p. 83′—85. Unter den Beschreibungen Burchards ist die vom 2. Februar 1488 besonders ausführlich. Cancellieri, Descrizione delle Cappelle Pontificie e Cardinalizie, Roma 1790, p. 143, beschreibt in trockener, ausführlicher Schilderung, wie das Fest vor hundert Jahren gefeiert wurde.

waren überall Wächter aufgestellt, acht am Eingange der Kapelle, je vier ausserhalb und innerhalb der Cancellata und hinter den Kardinalsbänken zwischen Kanzel und Kapellenwand. Ausserhalb der Schranken, in der Ecke dem Sängerchor gegenüber, war der Baldachin gerüstet, unter welchem der Papst in Procession zur Loggia der Segenspendung gehen sollte, die Kerzen unter das Volk zu werfen. Julius erschien, wie es herkömmlich war, im roten Mantel, die einfache Mitra auf dem Haupt; die Kardinäle trugen violette Kappen und Mäntel und machten so dem Pontifex ihre Reverenz. Dann aber empfingen sie sofort auf ihren Plätzen die veilchenblauen Paramente, während die Prälaten ausserhalb der Schranken die kirchlichen Gewänder anlegten. Als endlich alles fertig war, erhob sich der Papst von seinem Thron, und entblössten Hauptes räucherte, besprengte und segnete er die Kerzen. Die Sänger sangen inzwischen das „Lumen ad revelationem", und jetzt nahte sich der Vicekanzler und bot dem Papst seine drei Kerzen dar. Die beiden grösseren waren vergoldet und bemalt und wogen zwanzig Pfund, die kleinere war nur zwei Pfund schwer. Der Papst gab die grossen Kerzen seinen Assistenten rechts und links, dem Stadtpräfekten und dem Fürsten von Salerno, die kleinere, welche er selbst in der Procession zu tragen hatte, überwies er einem Kämmerer. Dann verteilte Julius selbst die Kerzen, beim ältesten Kardinal beginnend bis zum letzten seiner Schildträger, der „Scutiferi". Der Vicekanzler, der Camerlengo und der Grosspönitenziar allein erhielten zwei Kerzen, jede drei Pfund schwer; dann wurden aber auch den anwesenden Kardinälen die Kerzen für die abwesenden mitgegeben. Ja, sogar die päpstlichen Advokaten erhielten zwei geringere Kerzen, eine für sich selbst und eine andere für ihre Frauen, was, wie man sagte, gegen alles Herkommen war.

Nachdem jedermann seine Kerze erhalten hatte, reichte der Gesandte Venedigs[1]), wie es üblich war, Sr. Heiligkeit das Wasser, und draussen vor den Schranken entfalteten acht Edelleute der römischen Kurie den Baldachin. Die Kardinäle und Prälaten zündeten ihre Lichter an, die übrigen trugen sie ausgelöscht, und es ordnete sich schnell die Procession, welche dem Papst durch die Sala Regia zur Loggia der Segenspendung vorausging. Hier warf Julius die noch übrigen geweihten Kerzen unter das Volk und kehrte dann unter dem Baldachin, wie er gekommen, in die Kapelle zurück, die Messe zu hören. Jetzt erst wurden bei der Lesung des Evangeliums sämtliche Lichter angezündet, und das Flammenmeer wogte noch zitternd über der Pracht der weissen Mitren und der goldgestickten Gewänder, als die ganze Versammlung knieend das Sakrament verehrte, welches der Kardinal von Agrigent über dem Altar emporhob.

Der Aschermittwoch

Häufig trennten nur wenige Tage das freundliche Lichterfest des zweiten Februar von der düsteren Feier des Aschermittwoch, welcher die Fastenzeit einleitet. Der Verlauf der Ceremonien, ja selbst die Farben der Paramente waren an beiden Tagen fast ganz dieselben, aber diesmal streute der Papst den Kardinälen, Prälaten und Hofbeamten die Asche auf das Haupt mit den Worten: „Memento quia pulvis es et in pulverem reverteris", nachdem er selbst die Asche aus

[1]) Burchard, Diarium III p. 377, wo der zweite Februar 1505 ebenfalls kurz beschrieben ist.

den Händen des celebrierenden Priesters empfangen hatte. Sixtus IV. beging diese Feier am 20. Februar 1482 mit besonderem Glanz in der Petersbasilika. Giuliano della Rovere hielt damals das Hochamt ab, wie es dem Grosspönitenziar zukam, und nicht weniger als dreiundzwanzig Kardinäle nahmen an der Feier teil. Nur Stefano Nardini, der Kardinal von Mailand, hatte wegen seiner Gichtschmerzen fernbleiben müssen. „Ich erinnere mich nicht", schrieb Jakob von Volterra damals in sein Diarium, „jemals eine grössere Anzahl von Kardinälen in Rom gesehen zu haben[1])."

Die Weihe der goldenen Rose am Sonntag Laetare

Nur noch einmal, am Sonntag Laetare, wurde der Ernst der Fastengottesdienste durch das sinnreiche Mysterium der Weihe und Verleihung der goldenen Rose unterbrochen. „Durch sie wird die Freude der beiden Jerusalem bezeichnet", heisst es in der Formel, welche der Papst bei der Verleihung sprach[2]), „nämlich der triumphierenden und der streitenden Kirche, und allen gläubigen Christen erscheint diese Blume als unbeschreiblich schön, und sie ist das Glück und die Krone aller Heiligen." „Sie ist aber vor allem", lehrte Innocenz III. in einer Predigt, welche er selbst einmal über die goldene Rose hielt, „ein Symbol der Person des Erlösers selbst, der von sich gesagt hat: Ego flos campi[3])."

Sixtus IV. soll den Rovere-Kultus so weit getrieben haben, dass er bald nach seiner Thronbesteigung der Kathedrale seiner Vaterstadt Savona statt der geweihten Rose einen Zweig von goldenem Eichenlaub sandte[4]). Er hat aber auch die Rose an eine ganze Reihe von Fürsten verliehen, zuletzt mit besonderem Pomp in St. Peter an die Herzöge von Sachsen und von Württemberg in den Jahren 1480 und 1482[5]). Am Sonntag Laetare seines letzten Regierungsjahres erschien er auch noch in der Sixtinischen Kapelle in feierlicher Procession, die Rose in der Linken tragend, und er trug sie auch wieder zurück, da er sie damals niemandem verlieh[6]).

Die unmittelbaren Nachfolger Sixtus IV. haben die Rose regelmässig in der Camera Papagalli gesegnet[7]), und hier versammelte auch der Papst zuweilen die Kardinäle um sich zu einer letzten Beratung, wem das Geschenk zu geben sei. Dann trug der Pontifex die Vase, in welcher man bald eine Rose allein, bald einen Rosenzweig mit mehreren Knospen und Blüten erblickte[8]), in Procession

[1]) Diarium bei Muratori XXIII p. 163. [2]) Burchard, Diarium III p. 30.

[3]) Carlo Cartari, La rosa d'oro Pontificia, Roma 1681, p. 33.

[4]) Cartari a. a. O. p. 20, wo es heisst: E non ho trovato che in Sisto IV la varietà, il quale invece della Rosa benedisse un Ramo di Quercia d'oro perchè questo era il Gentilizio segno del suo Casato. Cartari giebt auch die ältere Litteratur über die goldene Rose. Vgl. ferner Eugène Müntz, welcher (Les arts à la cour des papes III p. 245) die Jahre zusammengestellt hat, in welchen Sixtus IV. die goldene Rose verliehen hat. Über die Verleihung der goldenen Rose und von Schwert und Hut an englische Fürsten handelt C. G. Young, Ornaments and gifts consecrated by the Roman Pontiffs. London 1860. Ich verdanke den Einblick in dies Buch der Güte des Herrn Professor Marc Rosenberg.

[5]) Jakob von Volterra, Diarium bei Muratori XXIII p. 104 A u. 166 C.

[6]) Burchard, Diarium I p. 6.

[7]) Vgl. Burchard, Diarium I p. 176, p. 244, p. 294, p. 344, p. 399, p. 458; II p. 93, p. 248, p. 268, p. 238, p. 513; III p. 26—30, p. 341. Vgl. über die Lage dieses Zimmers, welches zwischen der Camera Paramentorum und der Camera Audientiae im ersten Stock des Palastes Nikolaus V. liegt, den Plan bei Ehrle e Stevenson, Les fresques du Pinturicchio p. 10.

[8]) Vgl. über die Form der Rose, Cartari a. a. O. p. 17.

in die Kapelle, wo sie während der ganzen Messe mitten auf dem Altar stand. Der Ceremonienmeister Innocenz VIII. äusserte im März des Jahres 1490 die Ansicht, dass auch die Verleihung der Rose in der Camera Papagalli stattzufinden habe, aber der Papst überreichte sie trotzdem dem spanischen Gesandten in der Kapelle selbst zu grösserer Ehre vor den Augen des Volkes[1]). Alexander VI. hatte seinem Sohne Cesare das Geschenk schon im März des Jahres 1490 bestimmt[2]), aber erst im folgenden Jahre hat der Duca Valentino zugleich mit dem Kommandostab der Kirche die goldene Rose mit grossem Pomp in St. Peter erhalten[3]). Unter Julius II. und Leo X. ist es dann feste Regel geworden, die Rose in der Sixtinischen Kapelle zu verleihen[4]).

Die Segnung und Verteilung der Palmen am Palmsonntag

An die Weihe von Schwert und Rose, an die Verteilung der Kerzen und das Streuen der Asche schliesst sich dann endlich als letzte, gleich bedeutende Ceremonie die Segnung und Verteilung der Palmen am Sonntage vor Ostern. Schon acht Tage vorher, am Passionssonntage, waren in der Kapelle bei den Worten des Evangeliums „Christus autem abscondit se" [Johannis VIII v. 59] das Krucifix auf dem Altar und alle Fresken der Altarwand verhüllt worden[5]); man sang den einfachen, gregorianischen Gesang und nicht den figurierten, und bis Ostern wurden vom Kastell St. Angelo herab nicht mehr die Pfeifen und Trompeten geblasen[6]). Damit hatte für die Kirche die Zeit der tiefsten Trauer begonnen, welche auch durch das Fest der Palmenweihe am nächsten Sonntag nicht mehr unterbrochen wurde, denn die Gemälde der Altarwand und das Krucifix blieben verhüllt[7]).

So lange die neue Kapelle noch nicht fertig war, hat Sixtus IV. die Palmen im Sacellum Nikolaus V. geweiht[8]), und die Matutin am Mittwoch, Donnerstag und Freitag der stillen Woche im Saal der Päpste abgehalten[9]). Als dann im April des Jahres 1484 die Settimana Santa zum erstenmal im neuen Palastheiligtum gefeiert werden konnte, sah sich der Papst durch Krankheit und Altersschwäche gezwungen, fernzubleiben[10]). Sein Nachfolger Innocenz VIII. hat im März des Jahres 1486 zum erstenmal die Palmen in der Sixtina gesegnet[11]), aber alle Beschreibungen dieser Feier, welche Burchard in den nächsten zwanzig

[1]) Burchard, Diarium I p. 399: Mihi videbatur rem debere fieri in Camera Papagalli. Vgl. auch III p. 341.

[2]) Burchard, Diarium II p. 513. [3]) Burchard, Diarium III p. 30.

[4]) Paris de Grassis, Ordo Romanus bei Martène a. a. O. III p. 614. Hier werden die Ceremonien des Sonntags Laetare in knapper, übersichtlicher Form geschildert.

[5]) Christoforo Marcello a. a. O. p. 88': Clerici cappellae super altare velum paratum cordulis in rotulis supra in altum confixis euntibus sursum trahunt, ut eo imagines omnes ibidem depictae cooperiantur. Vgl. Agostino Patrizi, Cod. Vat. 4738 p. 109.

[6]) Paris de Grassis, Cod. Vat. 5635 p. 89': Et nota quod cantores ab hodie [Domenica de Passione 1505] usque ad pascha praeterquam in die jovis sancti cantores cantant cantum Gregorianum et nullo modo figuratum et pifani ac tubae et tibiae castelli cessant.

[7]) Deswegen weigerte sich Burchard im Jahre 1496 auch energisch, die Rose, welche Francesco Gonzaga erhalten sollte, auf den Altar der Kapelle zu stellen: „Respondi rosam significare letitiam et tempus modo esse Passionis dominice et mestitie, crucem et imagines esse velatas, altare sine ornatu, et propterea nequaquam convenire rosam ipsam in altari sub officio poni." Diarium II p. 273.

[8]) Muratori XXIII p. 128 D. u. p. 167 A. [9]) Muratori XXIII p. 129 u. p. 167 B.

[10]) Burchard, Diarium I p. 7 u. 8. [11]) Burchard, Diarium I p. 177.

Jahren in sein Diarium aufgezeichnet hat, setzen den ganzen Verlauf der Handlung als bekannt voraus und sind darum wenig ausführlich. Erst Paris de Grassis schilderte im Jahre 1505 die Feier des Palmsonntags in der Kapelle Sixtus IV. mit grosser Gewissenhaftigkeit[1]), und so werden wir auch diesmal wieder an Stelle des Oheims den Neffen im Rovere-Heiligtum amtieren sehen. „Heute kam der Papst in die Kapelle", beginnt der Ceremonienmeister Julius II. seine Schilderung „im roten Pluviale, die einfache, perlengestickte Mitra auf dem Haupt und verteilte die Palmen. Dann nahm er auf dem Tragsessel an der Procession teil und wohnte auch der Messe bei, obwohl er einige Tage an der Gicht gelitten hatte." Mit diesen Worten ist die Feier des Palmsonntags schon in ihren drei Hauptstücken angedeutet: der Weihe und Segnung der Palmen, der Procession und der Messe am Schluss. Wir erfahren auch, dass Paris de Grassis seine Beschreibung noch an demselben Tage zu Papier gebracht hat, was wir bei Burchard fast niemals voraussetzen dürfen.

Wie bei der Kerzenverteilung am zweiten Februar, so hatte auch jetzt wieder der Hauptmann der päpstlichen Wachtmannschaft an den Schranken einige Wächter aufgestellt, um den Andrang des Volkes abzuhalten. Die Palmen und Olivenzweige hatten wie gewöhnlich ihren Platz links neben dem Thron des Papstes gefunden; aber es waren nur hundertundzwanzig vorhanden, während es zweihundertfünfzig oder dreihundert sein sollten, ausser den Olivenzweigen. Auf dem Altar standen die drei Palmen des Papstes, die beiden grösseren, mit Blumen verzierten, rechts und links, die kleinere in der Mitte. Die Feier begann mit der Palmenweihe, und als der Papst sich anschickte, sie zu besprengen, zu räuchern und zu segnen, brachten ihm drei Geistliche in weissen Gewändern auch die Palmen vom Altar und hielten sie vor den Stufen des Thrones knieend. Julius, welcher sich noch leidend fühlte, stand nicht auf, als er den Segen spendete, er blieb auch sitzen, als ihm der greise Caraffa, der Senior der Kardinalbischöfe, die drei Palmen bot. Er gab die beiden grossen dem Stadtpräfekten zur Rechten und dem Fürsten von Salerno zur Linken und die kleinere, welche er selbst in der Procession tragen sollte, nahm ihm ein Kämmerer ab. Dann stimmten die Sänger die Antiphon „Pueri Hebraeorum" an, und die Verteilung begann bei den würdigsten Mitgliedern des Kardinalkollegiums. Der Ceremonienmeister hatte dabei alle Mühe, den Papst zu schützen, denn es kam häufig vor, dass ihm die Empfangenden mit ihren Palmen wehe thaten, wenn sie niederknieten, um dem Pontifex Knie oder Fuss zu küssen. Palmen gab es an diesem Tage nur für die Kardinäle und Gesandten und alle, welche ihnen im Range gleich standen. Die übrigen mussten sich mit Ölzweigen begnügen. Endlich waren alle Ansprüche befriedigt; der polnische Gesandte brachte das Wasser, und Kardinal Caraffa hielt dem Papst die Schüssel, als er sich die Hände wusch.

Inzwischen ordnete sich schnell die Procession wie am zweiten Februar, und der Papst begab sich unter dem Baldachin zur Loggia der Segenspendung,

[1]) Cod. Vat. Lat. 5635 p. 91—93'. Auch bei Burchard, Diarium III p. 380 u. 381 findet sich eine kurze Beschreibung dieses Palmsonntags. Vgl. auch Christoforo Marcello, Liber cerimoniarum p. 89—90.

um die übrig gebliebenen Ölzweige unter das Volk zu streuen. Dann kehrte er, die eigene Palme immer in der Linken tragend, zwischen dem Fürsten von Salerno und dem Stadtpräfekten, welche die grösseren Palmen trugen, in die Sala Regia zurück, wo inzwischen das Portal der Kapelle, welches Antonazzo Romano mit Gemälden geschmückt hatte, geschlossen worden war. Die Procession machte Halt, und in gedämpften Klängen tönte den Wartenden aus dem verschlossenen Heiligtum, von nur drei Sängern gesungen, der Hymnus des Theodulf von Orléans entgegen: „Gloria, laus et honor tibi sit, Rex Christe Redemptor". Draussen antworteten die irdischen Gesänge den Stimmen der Engel im Himmel drinnen, welche symbolisch die Wiederkehr Christi in sein Reich begrüssten[1]), und der Wechselgesang des Chores draussen und der Einzelstimmen drinnen setzte sich fort, bis endlich der Subdiakon mit der Spitze seines Kreuzes laut an die Pforten pochte, welche sich sofort dem Zeichen Christi öffneten. Die Sänger intonierten das „Ingrediente Domino" und der Papst kehrte mit seinem ganzen Gefolge in die Kapelle zurück, um die Messe zu hören, ganz wie am Tage der Kerzenweihe.

In früheren Zeiten wurden die Palmen in der Weise unter das Volk verteilt, dass der Papst bis an die Schranken der Kapelle vorging und sie dem Volk, das draussen harrte, durch die Gitter der Balustrade entgegenstreckte. Damals pflegte auch ein Kardinal und nicht der Papst die Palmen zu segnen, und während der Messe las ein Kardinal-Diakon die Passion Christi nach dem Matthäus-Evangelium[2]). Aber schon im Ceremonienbuch des Agostino Patrizi treten am Palmsonntag die drei Sänger auf, welche als Evangelist, als Christus und als Jude bald einstimmig und bald dreistimmig die Passion zu singen haben[3]). An jenem Fest der Palmenweihe des Jahres 1505, welches Paris de Grassis so ausführlich beschrieben hat, legten die drei Sänger die Paramente in der kleinen Kapelle an und wurden dann vom Ceremonienmeister in die grosse Kapelle zurückgeführt, wo sie auf dem Altarplatz vor der Sakristeithür Halt machten. Nach den üblichen Reverenzen begann der Evangelist mit den Worten: „In illo tempore dixit Jesus discipulis suis", und der Christus fuhr fort: „Scitis quia post biduum Pascha fiet." So sang ein jeder, was ihm zukam, aber bei den Höhepunkten der Passion vereinigten sich alle drei Stimmen in süssestem Wohlklang[4]). So sangen sie „Tristis est anima mea" zusammen und „Pater mi, si non potest hic calix transire" und „Egressus foras flevit amare" und den Schmerzensruf Christi am Kreuz: „Eli, Eli lamma asabthani."

[1]) Vgl. Über die symbolische Bedeutung aller Ceremonien der stillen Woche Guéranger, La passion de la semaine sainte, Paris 1857. Deutsche Ausgabe von J. B. Heinrich, Mainz 1877. Eine sehr anschauliche Beschreibung des Palmsonntags, wie er sie im Jahre 1869 in St. Peter sah, gab Wilhelm Rossmann, Gastfahrten, Leipzig 1880.

[2]) Diese alten Gebräuche werden sogar noch in dem merkwürdigen Diarium von Sigismundo de Sigismundis, welches im Jahre 1487 beendet worden ist, als bestehend angenommen. Das Ceremoniale wird in der vatikanischen Bibliothek bewahrt (Cod. Vat. Urb. 470) und wurde von Francesco Cancellieri kopiert. Vgl. Cod. Vat. 9711 p. 22, p. 23′ und p. 24′, wo die Ceremonien der stillen Woche beschrieben werden.

[3]) Cod. Vat. 4738 p. 110.

[4]) Vgl. auch Burchard, Diarium II p. 517: Verba „flevit amare", „emisit spiritum", „contra sepulchrum", cantaverunt omnes tribus vocibus suavissime.

Julius und seine Kardinäle und die ganze Versammlung hatten, die Palmen in der Hand, bis dahin den Gesängen stehend gelauscht. Als es aber dreistimmig vom Altar her ertönte: „Jesus autem iterum clamans voce magna emisit spiritum", warf sich der Papst auf die Knie und alle folgten ihm. Düstere Weihrauchwolken wogten über der Gemeinde, unruhig flackerten die sechs Fackeln auf der Cancellata, und totenstill war es in der Kapelle, „so lange wie man ein Paternoster spricht". Dann fuhr der Evangelist allein fort, „Et ecce velum Templi scissum", die Versammlung erhob sich, die Passion wurde zu Ende gesungen und die Messe fortgesetzt. Bei der Wandlung sollte Julius nur allein noch die Palme emporhalten, aber einige andere thaten es auch aus Unachtsamkeit. Nach beendigter Messe trugen weder der Papst noch die Prälaten ihre Palmen selbst nach Hause. Der Stadtpräfekt allein und der Fürst von Salerno geleiteten den alten Rovere mit seinen Palmen bis zu den Privatgemächern, wo zwei Geheimkämmerer die Palmen in Empfang nahmen, um sie zu Häupten des Papstes aufrecht über seinem Lager anzubringen. Denn den geweihten Palmen schrieb man von alters her die Kraft zu, vor Blitzschlägen zu schützen, und als einmal im Jahre 1493 zwölf Palmen übrig geblieben waren, befahl Alexander VI., dieselben in seinen Gemächern zu verteilen „pro conservatione ab ictu tonitrui"[1]).

Die Feier des Mittwochs der stillen Woche

Die Sonne stand tief im Westen, und die Abendschatten senkten sich schon leise über den geweihten Raum, als Julius drei Tage später, am Mittwoch der stillen Woche, zur Matutin wieder in der Kapelle erschien[2]). Er kam zu Fuss ohne Kreuz und Mitra, im faltenreichen, violetten Mantel, dessen schwere Schleppe ihm der Bischof von Nola und der Ceremonienmeister trugen. Der Raum war nur spärlich erleuchtet: sechs Fackeln aus gewöhnlichem, gelbem Wachs brannten auf der Cancellata, sechs Kerzen auf dem Altar und fünfzehn auf dem grossen, dreieckigen Leuchter, welcher neben dem Altar auf der Epistelseite stand. Der Papst schritt langsam durch die Kapelle hindurch ans Faldistorium und kniete nieder, um zu beten. Dann stand er auf und schritt die Stufen des Thrones empor. Keiner der Kardinäle assistierte ihm, und das heilige Kollegium machte ihm nicht wie sonst die Reverenz. Oben angelangt betete er ein stilles Vaterunser, und dann begann der Chor auf ein Zeichen des Ceremonienmeisters die Antiphon: „Zelus domus tuae comedit me." Damit hatte die erste Nocturn begonnen, und nun stimmten die Sänger in vollem, getragenem Chor den prophetischen Psalm Davids an: „Salvum me fac Deus", bei dessen Schluss der zweite Ceremonienmeister die erste Kerze des Triangularleuchters auslöschte. So fuhr er fort, nach jedem Psalm eine Kerze nach der anderen auszulöschen, bis nur noch eine einzige von den fünfzehn oben auf der Spitze übrig geblieben war.

Inzwischen hatten sich die drei Sänger, welche die Lamentationen singen sollten, auf dem Altarplatz aufgestellt, und nachdem die Antiphon des dritten Psalmes verklungen war, begann der erste der drei langsam und leise den

[1]) Burchard, Diarium II p. 59.

[2]) Paris de Grassis, Diarium Cod. Vat. 5635 p. 93'. Vgl. Christoforo Marcello, Sacrarum cerimoniarum libri tres p. 91'.

markerschütternden Klagegesang des Jeremias: „Quomodo sedet sola civitas plena populo“, mit dem flehenden, nach allen drei Lesungen wiederkehrenden Schluss: „Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.“ Nach den Lamentationen begann die zweite Nocturn, und in Psalmen und Lobgesängen setzte sich die liturgische Feier fort, welche im Benedictus ihren Höhepunkt erreichte. Schon waren alle Kerzen des Passionsleuchters bis auf die letzte erloschen, da erhob sich der Ceremonienmeister wiederum beim sechsten Vers des Benedictus und löschte bei jedem der sechs folgenden Verse eine der sechs Altarkerzen aus, und dasselbe thaten die Kleriker der Kapelle auf der Cancellata. Es war fast dunkel in der Kapelle, als jetzt Paris de Grassis die letzte Kerze vom Leuchter herniederholte und sie an die Evangelienseite des Altars trug, wo er sie knieend emporhielt. Der Chor begann das „Christus factus“, und dann kniete die ganze Versammlung um den Papst herum, der sich vor seinem Faldistorium niedergelassen hatte. Die Sänger lasen ohne Noten und Gesang das Miserere, den grossen Busspsalm, in welchen sich die Qual des Menschen ergiesst, nachdem er dem Erlöser Schritt für Schritt durch die Abgrundstiefen seines Leidens gefolgt ist[1]).

Schon beim ersten Vers des Miserere hatte der Ceremonienmeister die Kerze unter dem Altar verborgen, und nun brannte kein einziges Licht mehr in dem weiten, nächtlich düsteren Kapellenraum, in welchem jetzt Julius selbst mit lauter Stimme das Schlussgebet sprach: „Wir bitten dich, Herr, siehe gnädig auf diese deine Gemeinde herab, für welche unser Herr Jesus Christus den Händen der Sünder sich überlassen und am Kreuze sterben wollte.“ Dann erschien die Kerze wieder über dem Altar, der Ceremonienmeister machte mit seinem Schemel ein kurzes Geräusch, und die Versammlung erhob sich. Und endlich geleiteten alle schweigend, wie sie gekommen, den Papst in seine Gemächer zurück[2]).

So hielt der Papst die Tenebrae am Mittwoch, Donnerstag und Freitag der stillen Woche in der Kapelle Sixtus IV., und so werden sie noch heute in St. Peter gefeiert. Kann dem Menschen die Bedeutung des Leidens und Sterbens Christi für sein eigenes Geschick überhaupt greifbarer vor Augen gestellt werden? Kann sich ein fühlendes Herz, ein lebendiges Gewissen der Wirkung dieser Psalmen und Evangelien, dieser Klagegesänge und Prophezeiungen in ihrer einzigartigen Komposition entziehen, in welche die christliche Lehre den ganzen Reichtum ihrer Poesie, die ganze Fülle ihres ethischen Gehaltes zusammengefasst zu haben scheint? Und wie musste erst die plastische Schilderung des letzten Aktes des Heilsdramas wirken in einer solchen Umgebung, verklärt und verkörpert durch die erhabensten Schöpfungen der Musik. Welch ein Schauspiel in diesem Allerheiligsten der Kunst, den höchsten Glanz

[1]) Früher las der Papst selbst mit der ganzen Gemeinde diesen Psalm: Et in fine vesperorum cum debet dici psalmus, miserere, Papa vadit ad Cathedram coram altari cum scabello paratam genuflexus ibi dicit cum aliis dictum psalmum legendo. (Cod. Vat. Urb. 470 p. 6′.) Später wurde er in zwei Chören gesungen, wie ihn Gregorio Allegri komponiert hatte. Vgl. Andrea Adami, Osservazioni per ben regolare il coro della Cappella Pontificia, Roma 1711, p. 36.

[2]) „Omnes silent, surgunt et discedunt“ heisst es zum Schluss im Ceremoniale des Christoforo Marcello p. 91′.

der Erde im Staube zu sehen vor dem verhüllten Bilde des gekreuzigten Gottes!

Aber die Kraft des Menschen, die Bitternis fremden Leidens nachzuempfinden, ist beschränkt. Was ihn heute erschüttert, kann ihn morgen kalt lassen, wenn seine Empfindung nicht geruht, wenn sein Geist nicht Gelegenheit gefunden hat, sich an dem Heiteren und Schönen für das Erhabene und Ernste empfänglich zu stimmen. Darum erscheinen uns auch die Ceremonien des Gründonnerstags so mannigfaltig und so festlich. Der Gläubige atmet auf zum letztenmal, damit er sich vorbereite für die gesammelte Betrachtung des ergreifendsten der grossen Mysterien, der Passion am Charfreitag.

Die Feier des Gründonnerstages

Die Feier des Gründonnerstages erscheint noch unter Paul II. als eine sehr mannigfach zusammengesetzte[1]). Schon vor der Messe pflegte der Papst dem Volk den feierlichen Segen zu spenden, und ein Subdiakon verlas die Bulle „De Coena Domini“, welche alle Häretiker mit dem Anathem belegt. Dann erst celebrierte in der Regel der Papst selbst die Messe, in welcher das Chrisma geweiht wurde, das heilige Oel, welches die Kirche zur Salbung der Priester und der Kranken verwendet. Gleich nach der Messe versammelten sich alle Kardinäle um den päpstlichen Thron, und einer nach dem anderen reichte dem Pontifex knieend die geöffnete Mitra dar, in welche dieser dreizehn grosse Silbermünzen warf, zum Gedächtnis an den Verrat des Judas[2]). Dann endlich begab sich der Papst in ein anderes Gemach und wusch die Füsse hier zwölf Subdiakonen, welche später durch dreizehn alte Männer ersetzt wurden, die man vor der Ceremonie in weisse Gewänder hüllte.

Sixtus IV. aber hat seine allumfassende Thätigkeit als Reorganisator auch auf die Ausgestaltung der Ceremonien der stillen Woche erstreckt. Auf ihn ist die Neuerung zurückzuführen, dass nicht mehr ein Kardinal, sondern der Pontifex selbst am Palmsonntag die Palmen segnete; er liess, wie in der Weihnachtsnacht die neun Lektionen, so auch am Sonnabend der stillen Woche die Kardinäle die zwölf Prophezeiungen lesen, nur dass er die zwölfte selbst las; er hat auch die Reihe der Kultusakte des Gründonnerstags vereinfacht und dadurch wirkungsvoller gestaltet. Denn es ist erst eine Bestimmung Sixtus IV., dass die Bulle „De Coena Domini“ nach der Messe verlesen werden sollte,

[1]) Vgl. das Ceremoniale des Sigismundo de Sigismundis Cod. Urb. 470 (ungenaue Abschrift von Francesco Cancellieri Cod. Vat. 9711), in welchem es am Schlusse heisst: Explicit liber Cerimoniarum anno incarnationis dominice MCCCCLXXXVII die XXVI de Mense Januarii apud Sanctum Petrum Rome sub Pontificatu Sanctissimi Domini Innocentii divina providentia Pape octavi anno sui Pontificatus secundo. Scriptum per me Sigismundum de Sigismundis. Das Buch stammt aus der Bibliothek der Herzöge von Urbino, ist sehr zierlich auf Pergamentblättern geschrieben, und das erste Blatt ist mit Miniaturen umbrischer Schule verziert. Es ist aber wenigstens zum grösseren Teil schon unter Paul II. geschrieben worden, welcher zweimal (p. 6 und p. 8') als „Sanctissimus Dominus Noster“ mit Angabe der Jahre 1465 und 1469 genannt wird. Auch werden alle Ceremonien der stillen Woche noch so beschrieben, wie sie vor Innocenz VIII. gefeiert worden sind. Das völlig unbekannte Ceremoniale des Sigismundo de Sigismundis ist das vollständigste und zuverlässigste der Ceremonienbücher des Quattrocento. Nur Gatticus, Acta caeremonialia S. Romanae Ecclesiae hat ähnliche Redactionen desselben Ceremoniale benutzt.

[2]) Diese Ceremonie muss schon unter Sixtus IV. aufgegeben worden sein. Sie wird weder bei Patrizi, noch bei Burchard, noch bei Paris de Grassis erwähnt.

dass auch der apostolische Segen erst nach der Messe zu erteilen sei. Und der Rovere-Papst hat zuerst die Hostie in feierlicher Procession in die kleine Kapelle getragen und dort niedergelegt. Denn er war der Meinung, wie der Ceremonienmeister bemerkt, dass der Erlöser von den Menschen nicht hoch genug gepriesen und verehrt werden könne[1]).

Von allen Kultusakten, welche am Gründonnerstagmorgen im Vatikan begangen wurden, ist allein die Messe in der Kapelle Sixtus IV. gefeiert worden, und Paris de Grassis hat auch diesmal den Verlauf derselben im Jahre 1505 aufs ausführlichste beschrieben[2]). Papst Julius trug den weissen Mantel wie zu Weihnachten und Ostern, und die Priester erschienen in weissen Paramenten am Altar, auf welchem alle zwölf Apostel prangten[3]). Die Messe nahm den gewöhnlichen Anfang; aber beim „Gloria in excelsis" läuteten noch einmal alle Glocken von der Petersbasilika herüber, um erst beim Gloria der Messe des stillen Sonnabend ihre ehernen Stimmen wiederzufinden. Der Kardinal von Alexandrien konsekrierte zwei Hostien, von welchen er nur die eine nahm, die andere aber in einen besonderen, krystallenen Kelch legte, welchen er mit dem Hostienteller und einem Tuch bedeckte. Es war die Hostie für die „zerstörte" Messe des Karfreitags. Denn die Tradition der Kirche verbot, an diesem Tage auf dem Altar das Opfer zu erneuern, welches auf Golgatha dargebracht worden war, und noch heute darf am Karfreitag keine Hostie konsekriert werden.

Gleich nach der Wandlung holte Paris de Grassis mit den Klerikern der Kapelle aus der Sakristei die Kerzen für die Procession herbei, und die Würdenträger der Kirche empfingen von ihren Dienern die weissen Festparamente, welche die Kardinäle auf ihren Plätzen anlegten, die Prälaten aber ausserhalb der Cancellata. Es war eine glänzende Versammlung, denn nicht weniger als fünfundzwanzig Mitglieder des heiligen Kollegiums und einundvierzig Prälaten

[1]) Vgl. Agostino Patrizi, Cod. Vat. 4738 p. 114': Notandum quod ante Sixtum Papam quartum processus solebant legi, et benedictio solemnis dari plerumque ante missam, deinde dicebatur missa et sacramentum post communionem portabatur ad loculum pro die crastina per Diaconum, secundum rubricam communem et aliquando per celebrantem, sociantibus tantummodo ministris altaris cum luminaribus, et illis reversis finiebatur missa: et in fine si processus non erant lecti, processionaliter illuc proficiscebatur Pontifex cum omnibus ordinibus curiae et legebantur et infine fiebat mandatum (d. h. die Fusswaschung), ut dictum est. Sixtus autem praefatus provide considerans, Salvatorem nostrum non posse a nobis satis dignis laudibus venerari, ordinavit modum supradictum. Christoforo Marcello a. a. O. p. 94 hat diesen Passus wie überhaupt den grössten Teil seiner Beschreibung der stillen Woche wörtlich dem Agostino Patrizi entlehnt. Eine ziemlich ausführliche Beschreibung, wie Sixtus IV. im Jahre 1481 den Gründonnerstag feierte, giebt Jakob von Volterra. Vgl. Muratori XXIII p. 129 A und B.

[2]) Cod. Vat. 3635 p. 94'.

[3]) Cod. Vat. 3635 p. 94': Et super altare fuerunt XII imagines Apostolorum. Später wurden nur acht aufgestellt. Vgl. das fragmentarische Diarium des Gabriel von Ancona vom Jahre 1529. Cod. Vat. Capp. 187 p. 28, wo es heisst: Et ponuntur omnes Apostoli. Späterer Zusatz: Id est octo et non omnes. Das Diarium, welches durcheinander gebunden ist, enthält hauptsächlich ceremonielle Vorschriften, aber auch persönliche Erinnerungen an Kultusakte, welche bis zum Jahre 1510 hinaufreichen. Der vollständige Titel des bis heute unbenutzt gebliebenen Ceremoniale lautet: Instructio pro successoribus Sacristis Pape super Cappellis totius anni, || cum quibusdam pro tempŏr varietate mutat' || observationibus a Gabriele Anconitano Archiepō Dirachensi || magistro Cappelle et Sacrista Pontificis: anno vigesimo se || cundo sui offitii: In mense Augusti MDXXIX compilata.

waren anwesend. Den ersteren zündete Paris de Grassis die Kerzen an, den anderen Burchard, und dann ordnete sich die Procession schnell nach gewöhnlicher Weise. Die Schildträger des Papstes gingen voran, und die Sänger intonierten in volltönendem Chor den ehrwürdigen Hymnus des Venantius Fortunatus:

Pange, lingua, gloriosi
Corporis mysterium[1]). . . .

Einer der Subdiakonen trug das Kreuz zwischen zwei brennenden Kerzen, und dann folgten in steigender Rangordnung die Äbte, die Bischöfe, die Erzbischöfe, die geistlichen Gesandten und endlich das heilige Kollegium, alle mit brennenden Kerzen und entblössten Häuptern wie Julius selbst, welcher ernst und würdevoll, von zwölf Fackelträgern umringt, unter dem Baldachin einherschritt, die Hostie in dem krystallenen Kelch mit beiden Händen emporhaltend. Der Zug bewegte sich langsam durch die Kapelle hindurch, und, dem lautschallenden Lobgesang der Sänger folgend, schritten die weissgekleideten Priester weiter durch die Sala Regia bis an den Altar der kleinen Kapelle Nikolaus V. Hier war unter Blumen- und Kerzenschmuck das Grab des Herrn gerüstet[2]), und hier barg der Papst in silbernem Schrein den Kelch mit der Hostie für den kommenden Tag, und der Sakristan reichte den Schlüssel dem Grosspönitenziar, welcher am Karfreitag das Hochamt zu celebrieren hatte[3]). Dann schritt der Pontifex durch das flammende Meer der Kerzen der rings um ihn knieenden Kardinäle und Prälaten hindurch zur Loggia der Segenspendung, wo dem harrenden Volk die Anathembulle in zwei Sprachen verlesen wurde, ehe Julius, in vollem päpstlichen Ornat, die Tiara auf dem Haupt, mit ausgebreiteten Armen den apostolischen Segen spendete.

Schon vor den Tenebre am Abend, welche in derselben Weise begangen wurden wie die Matutin am Tage vorher, hatten die Palastdiener allen Schmuck aus der Kapelle entfernt, so dass weder auf dem Boden noch an den Wänden irgend ein Teppich zurückgeblieben war[4]). Auch von den Bänken der Kardinäle waren die Arazzi entfernt, und selbst auf dem Thron des Papstes war nichts als ein einziges Kissen aus violettem Sammt zurückgeblieben. Nur auf dem Altar blieb das verhüllte Kreuz in der Mitte stehen, aber die sechs Kerzen rechts und

[1]) Der Hymnus wurde von Josquin de Près etwa im Jahre 1500 als Messe komponiert.

[2]) Cod. Vat. Capp. 187 p. 22′: Aptatur in Cappella Cantorum pulchrum, preciosum et ornatum sepulcrum. (Diarium des Gabriel von Ancona.) Noch heute wird im Vatikan das Grab Christi in der Cappella Paolina geschmückt, welche vor dem Umbau durch Paul III. „cappella parva", aber auch „cappella cantorum" genannt wurde, wahrscheinlich weil sich hier die Sänger umgekleidet haben. Paris de Grassis ging am Palmsonntag 1504 in die „Cappella parva, ubi iam cantores cantaturi passionem se de toto vestierant". Vgl. Cod. Vat. 5635 p. 91 ff.

[3]) Christoforo Marcello a. a. O. p. 93. Vgl. vor allem Jakob von Volterra, bei Muratori XXIII p. 129 B: Divina re absoluta (Gründonnerstag 1481), sacrata hostia Dominici Corporis Pontificis manibus, capite detecto, ab Ara majori, in qua sacrata fuerat, in parvum Pontificiae Sacellum religiose admodum portata est, et argenteae arculae super Sacelli Aram condita pro Communione diei sequentis, in quo ob vivificae Passionis memoriam Sacrum Dominicum non conficitur.

[4]) Agostino Patrizi, Cod. Vat. 4738 p. 114′: Finita missa postquam papa discesserit florerii debent nudare totam cappellam, sedem papae et omnia. Vgl. Burchard I p. 182.

links auf den hohen Kandelabern wurden ebensowenig angezündet wie die sechs Fackeln auf den Schranken und die zwei Lichter auf der Credenza. Vorne an der Altarwand aber war ein kostbarer Teppich angebracht, auf welchem die Passion Christi gestickt war[1]).

Die Anbetung des Kreuzes am Karfreitag

Julius hatte, von den langen Ceremonien des Morgens ermüdet, an der Matutin des Gründonnerstags nicht teilgenommen, aber am Karfreitagmorgen erschien er wieder in der Kapelle zu Fuss im Purpurmantel, die einfache, weisse Mitra auf dem Haupt[2]). Die Kardinäle machten diesmal keine Reverenz, niemand küsste ihm den Fuss, und der Papst ging direkt ans Faldistorium, zu beten, wo er so lange in stummer Andacht verharrte, bis ihn Burchard endlich ans Aufstehen mahnte. Die Priester am Altar und die Sänger auf der Cantoria erschienen in schwarzen Paramenten wie gewöhnlich, aber statt des Grosspönitenziars celebrierte heute der Kardinal von Santa Croce, Carvajal, die Messe. Nach den zwei ersten Lesungen führte Paris de Grassis die Sänger, welche die Passion zu singen hatten, auf den herkömmlichen Platz wie am Palmsonntag, und sie begannen die Leidensgeschichte mit dem achtzehnten Kapitel des Johannes-Evangeliums, indem sie bald einzeln, bald zweistimmig und bald dreistimmig sangen. „Wie es ihnen gut dünkte", schreibt der Ceremonienmeister[3]). So schilderten sie in Tönen der schweigenden Versammlung die Passion des Herrn von Gethsemane bis Golgatha, und als sie endigten mit dem leisen, klagenden Schlussaccord: „Und er neigte sein Haupt und gab seinen Geist auf", da fiel der Papst auf sein Angesicht, und rings um ihn warfen sich die Kardinäle, Priester und Laien auf die Kniee. Dann schwiegen die Sänger, die Gemeinde betete, und es regte sich kein Laut in der Kapelle.

Nach einer kleinen Weile erhoben sich mit dem Papst auch die Kardinäle und Prälaten, und während der Magister des apostolischen Palastes eine, wie Burchard sich ausdrückt[4]), lange und langweilige Oration las, breiteten zwei Kleriker auf den Altarstufen einen grossen Teppich aus und legten ein Velum und ein Kissen darauf und setzten ein goldene Schüssel daneben. Und nun nahm die ergreifendste aller Ceremonien der stillen Woche ihren Anfang.

Noch Martin V., der Colonna-Papst, hatte selbst das verhüllte Kreuz vom Altar genommen, er hatte selbst, nur mit der weissen Albe bekleidet, vor dem Altare stehend, mit lauter Stimme das „Ecce lignum crucis" durch den geweihten Raum gerufen, er hatte selbst das Kreuz entschleiert und emporgehoben und endlich knieend auf die Stufen des Altars gelegt[5]). Auch Nikolaus V. hatte

[1]) Burchard, Diarium I p. 185 und p. 250: Ante altare fuit pallium panni de rascia passione Christi laboratum et desuper altare tobalea una tantum simplex et scabellum nudum super quo erat crux in medio et sex candelabra hinc et inde cum certis ceris more consueto, ac super cancellum sex intorticia.

[2]) Vgl. über diese Ceremonien des Karfreitags, Paris de Grassis, Diarium im Cod. Vat. 5635 p. 100′ ff. Burchard, Diarium III p. 381. Paris de Grassis, Ordo Romanus bei Martène III p. 615. Christoforo Marcello, Scr. cerem. libri tres p. 95 ff.

[3]) Paris de Grassis, Diarium. Cod. Vat. lat. 5635 p. 100′: Et cantantes aliquando simul tres cantarunt aliquas clausulas, simul omnes in cantu figurato prout eis visum fuit.

[4]) Diarium III p. 381: Orationem fecit quidam magister sacri palatii longam et tediosam.

[5]) Sigismundo de Sigismundis Cod. Vat. Urb. 470 p. XX′ hat den älteren Ritus ausführlich beschrieben und fügt dann hinzu: Et ita extitit observatum tempore Domini Johannis papae XXII,

noch am Karfreitag selbst die Messe celebriert[1]); aber nach ihm gingen die ehrwürdigen Gebräuche verloren, und auch Sixtus IV. scheint sich an diesem Tage mit der Rolle des passiven Zuschauers begnügt zu haben.

So nahm auch am Karfreitagmorgen des Jahres 1505 der celebrierende Kardinal und nicht mehr der Papst das verhüllte Kreuz vom Altar, und an die Epistelseite tretend, rief er mit lauter Stimme zum erstenmal: „Ecce lignum crucis." Alle Priester, welche am Altar assistierten, antworteten im Chor: „In quo salus mundi pependit", und die Sänger auf der Tribüne fuhren fort: „Venite adoremus." So tönte es dreimal durch die Kapelle, bis der Celebrant das Kreuz völlig enthüllt hatte, und dreimal beugte Julius mit allen Anwesenden beim „Venite adoremus" die Kniee. Dann legte Carvajal knieend auf die Stufen des Altars den Crucifixus nieder, jenes herrliche Kunstwerk in Perlen, Gold und Edelsteinen ausgeführt, in welches Paul II. eine wahre Reliquie des heiligen Kreuzes hatte einschliessen lassen[2]).

Kaum lag das Kreuz am Boden, da löste einer der Schildträger dem Papst die Sandalen, welcher nun mit entblössten Füssen vom Thron herabstieg, und nur von zwei Kardinälen begleitet bis an die Schranken der Kapelle ging, wo er zum erstenmal niederkniete, das Kreuz zu verehren. Niemand trug ihm den Purpurmantel, als er barfuss bis zur Mitte des Presbyteriums vorschritt und sich hier aufs neue zu Boden warf. Dann stand er zum zweitenmale auf und ging bis an die Stufen des Altars, wo er zum drittenmale niederfiel und in tiefster Demut und mühsam seine Bewegung meisternd die Wundenmale Christi küsste[3]) und dann in die goldene Schüssel eine Börse mit fünfundzwanzig Dukaten warf, welche ihm ein Kämmerer darbot[4]).

Die Sänger hatten inzwischen die Improperien angestimmt, jene eintönigen und doch so markerschütternden Klagen, mit welchen sich Christus an die Juden wendet: „Mein Volk, was habe ich dir gethan, womit habe ich dich

Domini Benedicti XII, Domini Clementis VI, Domini Benedicti XIII et Domini Martini quinti de Columpna *(sic!)*.

[1]) Christoforo Marcello a. a. O. p. 97': Si in parasceve Papa voluerit ipsemet celebrare, quod antiquitus Romani Pontifices et nostris etiam diebus Nicolaus quintus facere consueverunt: hic ordo servabitur.

[2]) Eine ausführliche Beschreibung dieses Wunderwerkes der Goldschmiedekunst giebt Francesco Cancellieri, Descrizione delle funzionii della settimana santa nella Cappella Pontificia. Quarta edizione, Roma 1818, p. 133. Das Piedestal war aus vergoldetem Silber als Kalvarienberg gedacht und wurde von sechs sitzenden Propheten getragen. Kreuz und Christus waren aus Gold, wie die Madonna zur Rechten und S. Giovanni zur Linken. Das ganze Kunstwerk war mit Perlen und Edelsteinen übersäet. Das Kreuz ist auch ausführlich beschrieben im Inventar der Sammlungen Pauls II. im Palast von San Marco, welches E. Müntz publiziert hat: Les arts à la cour des papes II p. 182. Die Inschrift rings um die Basis lautet:

PETRUS HERUS MEUS EST VENETIS GENEROSUS ALUMNUS
BARBUS BARDO SACER TUUS ET VICENTIA PRÆSUL.

[3]) Paris de Grassis, Cod. Corsin. 981 (38. G. 7.) p. 13: Papa cum summa pietate osculatus est crucem et quasi lacrimatus est.

[4]) Dieser Gebrauch des Opfers ist zwar durch ehrwürdige Tradition geheiligt (vgl. Moroni, Le Cappelle Pontificie p. 230), aber er musste doch störend wirken in einer so ernsten Ceremonie. Vor allem, wenn man erwägt, dass das Opfer nicht etwa wohlthätigen Zwecken diente, sondern dass sich die Ceremonienmeister, der Sottosacrista und die Kleriker der Kapelle in das Geld teilten, wobei es häufig Streit gegeben hat. Vgl. Burchard III p. 382 und Cod. Vat. 5635 p. 101.

betrübt? Antworte mir! Weil ich dich aus Ägyptenland errettet habe, hast du deinen Erlöser an das Kreuz erhöht." Auf die vorwurfsvolle Frage Christi und auf alle folgenden antwortete der Chor mit dem „Trisagion", dem Gebet zu dem dreimal heiligen Gott, und der Wechselgesang setzte sich fort, bis alle Anwesenden, Geistliche und Laien, vom ältesten Kardinal bis zum jüngsten Schildträger den Gekreuzigten angebetet und seine Wundenmale geküsst hatten. Dann wurde endlich der ganze Kreuzhymnus des Venantius Fortunatus angestimmt, und Julius sass lauschend in seinen Thronsessel zurückgelehnt, als es durch die Kapelle klang:

Crux fidelis, inter omnes
Arbor una nobilis
Nulla silva talem profert
Fronde, flore, germine.

Nach vollendeter Anbetung trug Carvajal den Crucifixus auf den Altar zurück. Die Kleriker enthüllten das Processionskreuz des Papstes und zündeten auf Altar und Cancellata die Wachskerzen an. Julius erhob sich, und sein ganzer geistlicher Hofstaat ordnete sich wie am Gründonnerstag zur Procession in die kleine Kapelle, aus dem Grabe Christi das Sakrament zu holen. Die Kultusakte wurden vollführt wie am Tage vorher, aber als der Papst mit dem Kelch wieder in der Kapelle Sixtus IV. erschien, stimmten die Sänger das „Vexilla regis prodeunt" an. Vor den Stufen des Altars nahm der Kardinal von Santa Croce die geweihte Hostie in Empfang, und während die ganze Versammlung auf den Knieen lag, schwang Julius über dem Sakrament das Räucherfass. Dann kehrte er entblössten Hauptes auf seinen Thron zurück[1]). Die Messe nahm jetzt den wenig veränderten Verlauf; nur die Hostie hob der Priester mit der Rechten allein in die Höhe, der Wein wurde mit Wasser gemischt, und die Kleriker hielten ihre brennenden Fackeln während der ganzen Feier bis nach der Wandlung empor. Nach beendigter Messe sprach Julius selbst, am Faldistorium knieend, das Schlussgebet und kehrte dann zu Fuss, vom heiligen Kollegium begleitet, in seine Gemächer zurück, wo sich die Kardinäle schweigend verabschiedeten[2]).

Die Matutin desselben Tages wurde, wie Paris de Grassis sich ausdrückte, in allem und jedem gehalten wie die Tage vorher[3]), aber der Papst, welcher durch den Gottesdienst in der Frühe ermüdet war, hatte sich entschuldigen lassen. Dagegen erschien er am Sonnabend morgen wieder in glänzender Procession in der festlich geschmückten Kapelle, die Auferstehung Christi zu feiern. Denn in dem grossen Kultusakt, welcher noch einmal am Sonnabend die ganze Palastgemeinde in der Kapelle Sixtus IV. versammelte, wurde schon die Osterkerze

Die Feier des Sabbato Santo

[1]) Ein einziges Mal hat es sich auch ereignet, dass die Träger der höchsten weltlichen und geistlichen Gewalt, der Kaiser und der Papst, die Kultusakte des Karfreitags gemeinsam in der Kapelle Sixtus IV. begangen haben. Es geschah in der stillen Woche des Jahres 1536, welche Karl V. in Rom gefeiert hat. Vgl. das Diarium des Biagio von Cesena. Abschrift der Nationalbibliothek Vittorio Emanuele in Rom II p. 143.

[2]) Christoforo Marcello p. 99': Et Cardinales finito officio et deducto Pontifice ad cameram discedunt sine confabulatione aliqua.

[3]) Cod. Vat. 5635 p. 102: In omnibus et per omnia sicut ieri.

angezündet, wurde schon in allen Mysterien, in der ganzen Liturgie und in den Hymnen der Triumph Christi über Tod und Grabesnacht verherrlicht. Die Ostermesse, welche Julius selbst am Sonntag in St. Peter celebrierte, war nichts anderes als die Verkündigung und Bestätigung des grossen Ereignisses allem Volk; sie konnte nur eine Nachfeier sein für alle diejenigen, welche am Sonnabend das Fest der Auferstehung mit dem Papst in der Sixtina begangen hatten.

Darum prangte auch die Kapelle schon am Ostersonnabend in festlichstem Schmuck[1]). Teppiche hingen unter den grossen Fresken rings an den Wänden, und das Paviment und die Kardinalsbänke waren mit Stoffen ausgeschlagen. Auf dem Altar funkelte das Reliquienkreuz Pauls II.[2]). Zur Rechten und Linken sah man die hohen, silbervergoldeten Apostelstatuen, alle zwölf neben einander[3]), mit dem Wappen des regierenden Papstes auf den Postamenten, und rechts neben dem Altar an der Epistelseite war der Leuchter mit der Osterkerze aufgestellt. Nur waren über den weissen Paramenten von Thron und Altar noch violette Decken gebreitet; auch brannte keine einzige Kerze auf den Kandelabern, und alle Fresken der Altarwand waren noch durch einen schwarzen Vorhang verhüllt.

Als Julius am Morgen in der Kapelle erschien, hatte der Bischof von Gurk bereits das Feuer und die fünf Weihrauchkörner gesegnet, und die Kleriker hatten die Schüsseln in die „kleine Kapelle" getragen und dort auf den Altar gesetzt. Aber schon während die Kardinäle dem Papst die Reverenz machten, brachte der assistierende Diakon, von den beiden Ceremonienmeistern geführt, von sechs Klerikern geleitet, das neue Feuer und die Weihrauchkörner in die Sixtina zurück. Paris de Grassis selbst zündete am Osterfeuer eine Kerze an, die er sorgfältig vor dem Verlöschen hütete, der Diakon ergriff ein Rohr mit einem dreiarmigen Leuchter an der Spitze, und einer der Kleriker trug das Gefäss mit den fünf Weihrauchkörnern. So folgten alle dem Subdiakon, welcher das Processionskreuz trug, durch die Sala Regia hindurch bis ans Portal der Kapelle, wo sie Halt machten. Der Priester senkte, mitten im Eingang des Heiligtums stehend, sein Rohr, und Paris de Grassis zündete ihm mit dem Osterfeuer die erste der drei Kerzen an. Dann rief der Diakon mit erhobener Stimme das „Lumen Christi" der Versammlung zu, und während die Kleriker auf die Kniee fielen, erhoben sich alle Anwesenden, und die Sänger auf der Cantoria stimmten das „Deo gratias" an. Dann schritt die Procession bis ans Portal der Cancellata vor, die zweite Kerze wurde in derselben Weise angezündet wie die erste, und als der Diakon an den Stufen des Altars angelangt

[1]) Vgl. über die Ausschmückung der Kapelle am Sabbato Santo, Burchard I p. 185.

[2]) Es ist unter Clemens VII. durch ein anderes Reliquienkreuz ersetzt worden, welches jahrhundertelang in der vatikanischen Basilika aufbewahrt worden war, bis es im Sacco di Roma im Jahre 1527 abhanden kam, später aber wieder aufgefunden wurde. Clemens VII. befahl, die Kreuzreliquie in ein Krystallkreuz einzuschliessen und in der Sakristei der Sixtina aufzubewahren. Vgl. Fr. Cancellieri, De secretariis veteris Basilicae Vaticanae, Roma 1786, II p. 655. Ferner Fr. Cancellieri, Descrizione delle funzioni della settimana santa; quarta edizione, p. 172, u. Angelo Rocca, De particula ex pretioso et vivifico Ligno sacratissimae crucis Salvatoris J. C. desumpta, sacris imaginibus et elogiis eodem Ligno incisis insignita, et in Apostolico Sacrario asservata Commentarius. Romae 1609.

[3]) Paris de Grassis Cod. Vat. 5635 p. 102: In altari omnes imagines XII.

war, entzündete ihm der Ceremonienmeister die dritte Kerze, und zum drittenmal tönte das „Lumen Christi“ durch die Kapelle.

Nachdem der Papst das neue Licht gesegnet hatte, sprach der Diakon, welcher allein schon die weissen Festparamente trug, die Weihgebete über die grosse Osterkerze rechts neben dem Altar und drückte dabei die fünf Weihrauchkörner, eins nach dem andern, in das Wachs, so dass alle zusammen ein Kreuz bildeten. Dann reichte ihm ein Akoluth das Rohr mit dem neuen Feuer, und mit diesem zündete er endlich die Osterkerze an, das sinnvolle Symbol des gekreuzigten und nunmehr auferstandenen Erlösers. Nachdem auch dies geschehen, schloss der Diakon mit der Anrufung Gottes für Papst und Kaiser, für Julius II. und Maximilian I., während die Kleriker mitten in der Kapelle das Pult aufstellten zur Lesung der zwölf Prophezeiungen.

Neun Lektionen wurden in der Weihnachtsnacht in der Kapelle Sixtus IV. gelesen, und der Kaiser selbst las die siebente, wenn er anwesend war, die Weihnachtsgeschichte im Lukas-Evangelium[1]). Zwölf Prophezeiungen, welche das Alte Testament von der Schöpfungsgeschichte bis zu den letzten Propheten umfassten, trugen hier am stillen Sonnabend die Sänger vor, nachdem sich die Nachfolger Sixtus IV. entschieden hatten, weder die Lektionen noch die Prophezeiungen selbst mit den Kardinälen zu lesen. So kann man wohl sagen, dass in diesen Lesungen und in den Evangelien von Weihnachten bis Ostern die ganze Heilsgeschichte inbegriffen war, wie wir sie heute an der Decke und an den Wänden der Kapelle dargestellt sehen. Denn wenn die Lektionen und die Evangelien das Leben Jesu schilderten von seiner Geburt in Bethlehem bis zu seinem Leiden und Sterben und bis zu seiner Auferstehung, so begannen die Prophezeiungen mit dem ersten Kapitel der Genesis und schilderten die Schöpfung der Welt bis zur Sintflut, wie sie Michelangelo an der Decke gemalt hat. Die vierte, die neunte und die elfte Prophezeiung aber waren der Geschichte des Moses entnommen; sie behandelten den Auszug aus Ägypten, den Durchzug durchs Rote Meer und endlich sein Testament. So hat sich, ohne dass der Plan ursprünglich schon so einheitlich entworfen gewesen wäre, in diesem Kapellenraum um Kunst und Kultus, um die tote Wirklichkeit in den Gemälden und das lebendige Gleichnis in den Gottesdiensten ein unauflösliches Band geschlungen. Denn alle Geheimnisse und Offenbarungen des Glaubens, welche das Ohr hier von Altar und Kanzel vernahm, wurden dem Auge auch zugleich an der Decke und an den Wänden in ewig unerreichter Formensprache vorgeführt.

Im Jahre 1505 allerdings, als Julius II. die Auferstehung Christi in der Kapelle des Oheims so feierlich beging, sah man an der Decke nur einen blauen Himmel mit goldenen Sternen, und es fehlte der monumentalen Bibel in Bildern noch Anfang und Ende. Aber gerade an den Lesungen des stillen Sonnabends wird es uns klar, dass die Schöpfungsgeschichte, dass die Vorfahren Christi und die Träger der Prophezeiungen der einzig denkbare Stoff für die Malerei der Decke werden konnten, sollte das Gesamtgemälde einmal ein

[1]) Christoforo Marcello a. a. O. p. 74: Si vero in his matutinis interesset Imperator ipse cantaret septimam lectionem sub evangelio: Exiit edictum a Caesare Augusto.

geschlossenes sein, sollte die Kunst die hehre Aufgabe erfüllen, welche der Kultus schon gelöst, die ganze Heilsgeschichte in einen einzigen Rahmen zusammengefasst darzustellen.

So kann man die zwölf Prophezeiungen, welche am stillen Sonnabend des Jahres 1505 in der Sixtina gesungen und gelesen wurden, zugleich als Prophezeiungen für die nächste Zukunft deuten. Denn es sollten nur drei Jahre vergehen, bis Michelangelo seine Gerüste in der Kapelle aufschlug. Aber auch in seinem weiteren Verlauf und in seinem erhabenen Schluss hat der grosse Kultusakt des Sabbato Santo für die Zukunft der Palastkapelle einen prophetischen Sinn gehabt.

Nach Lesung der letzten Prophezeiung aus dem Propheten Daniel stieg Julius II. vom Thron herab, und zwei Sänger begannen mit dem Kyrie eleison die Litanei, welcher die ganze Versammlung knieend zuhörte. Als aber schon Gott und alle Heiligen angerufen waren und die Sänger begannen: „Peccatores te rogamus audi nos“, erhob sich Julius vom Faldistorium und mit ihm sein ganzes priesterliches Gefolge. Die Assistenten nahmen ihm den violetten Mantel ab und legten ihm die weissen Paramente an, die Kardinäle und Prälaten thaten dasselbe, und gleichzeitig entfernten die Palastdiener die violetten Decken von Thron und Altar. Die Kleriker zündeten auf Altar, Cancellata und Credenza alle Kerzen an, und der schwarze Vorhang, welcher alle Gemälde der Altarwand verhüllte, wurde herabgesenkt[1]).

Julius aber kehrte nun in der festlichen Pracht der hohenpriesterlichen Gewänder, die kostbare Mitra auf dem Haupt, zum Thron zurück, wo er den Weihrauch ins Räucherfass legte für die Messe, mit welcher diese Osterfeier schliessen sollte. Es war der Schluss und auch der Höhepunkt der ganzen Feier, als nun die Kardinäle sich in ihren Scharlachmänteln um den Thron des Papstes scharten und mit ihm das Kyrie eleison anstimmten, dessen Melodie die Sänger aufgriffen und in volltönendem Chor zu Ende führten. Im offenen Portal des Heiligtums aber stand in bebender Erwartung einer der beiden Glöckner der päpstlichen Kapelle, die Augen unverwandt auf den Priester am Altar gerichtet. Plötzlich verstummten die Sänger, und nun tönte allein die Stimme des Celebrierenden durch den geweihten Raum, der Lobgesang der Engel: „Gloria in excelsis deo!“ Kaum war das Gloria seinen Lippen entflohen, da war der Glöckner verschwunden, und wenige Augenblicke später klang von der Sala Ducale her das Läuten der Osterglocken rein und voll in die Sixtinische Kapelle. Julius erhob sich, der Priester las die kurze Epistel, und der Subdiakon, Giuliano Cibo, trat an die Stufen des Thrones mit den Worten: „Heiliger Vater, ich verkündige Euch grosse Freude, welche das Halleluja ist[2]).“ Sixtus IV. hat dann selbst das erste Halleluja gesungen[3]); unter seinen Nachfolgern that es stets der Kardinal, welcher die Messe celebrierte.

[1]) Agostino Patrizi, Cod. Vat. 4738 p. 120 hat die Feier des stillen Sonnabends ausführlich beschrieben. Vgl. Christoforo Marcello a. a. O. p. 100 ff., Martène, De antiquis ecclesiae ritibus III p. 615 und Paris de Grassis, Cod. Vat. 5635 p. 104'.

[2]) Burchard, Diarium III p. 382.

[3]) Christoforo Marcello p. 101: Consuevit tamen Sixtus quartus stans sine mitra cantare primum Alleluja, postquam subdiaconus apostolicus illud nunciaverat.

Inzwischen verbreitete sich die Osterbotschaft über die ganze Stadt, denn kaum hatte der Türmer auf dem Uhrturm des vatikanischen Palastes die Glockenklänge aus der Sala Ducale vernommen, so begann er heftig zu läuten; und gleich ertönte die Antwort vom Campanile der Petersbasilika; von der Engelsburg donnerten die Kanonen, und alsobald begannen alle Glocken Roms zu läuten. „Was soll das bedeuten", fragten sich die Römer? „Es ist Ostern geworden", lautete die Antwort, welche sie sich selber gaben, „und eben hat der Priester im Vatikan das ‚Gloria in excelsis' angestimmt." Und alle Gedanken wandten sich andachtsvoll dem Heiligtum Sixtus IV. zu, an dessen Weihe an jenem Himmelfahrtstag Mariae die meisten sich noch erinnern mussten. So war ganz Rom in diesem Augenblick in der Kapelle des Papstes gegenwärtig, aus welcher das Osterevangelium zuerst in Glockentönen über die ewige Stadt erklungen war.

Der Glanz der Kultusakte ist verrauscht, und heute wird kein einziger Gottesdienst der stillen Woche mehr im Rovere-Heiligtum begangen. Aber der Name der Sixtinischen Kapelle hallt durch die ganze Welt, und der Tempel, welcher einst nur für den Papst und seine kleine, priesterliche Gemeinde bestimmt war, ist ein Wallfahrtsort der gesamten Christenheit geworden. Denn die Schöpfungen der Kunst haben den Wechsel der Jahrhunderte überdauert. Und ob auch den Gemälden im Kampf mit der alles zerstörenden Zeit die Pracht der Farben und die Reinheit der Linien verloren gegangen ist, der Wert dieser Fresken ist in den Augen der Menschen mit jedem Jahrhundert gestiegen. Schluss

Allerdings verdankt die Kapelle ihren Ruhm vor allen Tempeln Gottes in der ewigen Stadt nicht Sixtus IV. und seinen Malern allein. Es ist auf den ersten Rovere-Papst der zweite gefolgt, und Michelangelo hat seinen florentiner Brüdern den Pinsel aus der Hand genommen. Gab Sixtus IV. seinem Heiligtum den Namen, so gab erst Michelangelo diesem Namen den Klang. Denn was alle Künstler vor ihm ahnungsvoll erstrebt und hoffnungsvoll gesucht hatten, das sollte erst der Schüler Ghirlandajos, der Meister aller Meister der Renaissance, in der Sixtinischen Kapelle zur höchsten Höhe und zur erhabensten Vollendung führen.



WAPPEN DES DOMENICO DELLA ROVERE AUS S. MARIA DEL POPOLO


ANHANG
ZUM ERSTEN
BANDE.

ANHANG I

DIE BIOGRAPHEN SIXTUS IV.

PLATINA

Unter den gleichzeitigen Lebensbeschreibungen Sixtus IV. ist die des Auctor Anonymus in der vatikanischen Bibliothek bei Muratori, Rer. Ital. Scriptores III, 2 p. 1053—1068, die wichtigste. Sie wird mit Recht von allen neueren Forschern dem Platina zugeschrieben. Leider umfasst diese äusserst zuverlässige Quelle die Regierungszeit Sixtus IV. nur bis zum Beginn des Jubiläumsjahres 1475; aber sie erzählt das Vorleben des Papstes und vor allem seine Jugendgeschichte ausführlicher als jede andere Biographie. Besonders eingehend wird dann die Bauthätigkeit des Papstes geschildert, aber schon mit der Beschreibung des Freskencyklus in Santo Spirito bricht der Verfasser ab. Eine tiefeindringende und gerechte Würdigung hat diese Quelle durch Schmarsow erfahren: Melozzo da Forli p. 340.

NOTAR VON NANTIPORTO

Das Diario di Roma des sogenannten Notars von Nantiporto beginnt mit dem 11. Februar 1481 und schliesst mit dem Tode Innocenz VIII. am 25. Juli 1492. Es ist abgedruckt bei Muratori, Rer. Ital. Scriptores III, 2 p. 1071—1108. Der Standpunkt des Verfassers, dessen Aufzeichnungen für die römische Lokalgeschichte in den stürmischen Jahren 1482—1484 von höchstem Wert sind, ist ein völlig leidenschaftsloser. Er erlaubt sich fast niemals ein Urteil über die Vorgänge, die er aufzeichnet und noch weniger über die Personen, von denen er handelt. Wenn er erzählt, wie Virginio Orsini den gefangenen Pronotar Colonna an seinem Hause vorbei in den Palast des Papstes geleitet, und wie die Mutter einen Monat später die Leiche ihres Sohnes in der Apostelkirche empfängt, gewinnt seine ziemlich trockene Aufzählung von Thatsachen ein etwas wärmeres Kolorit. Den Tod Sixtus IV. berichtet er, ohne daran irgend welche Betrachtungen über seinen Charakter zu knüpfen, aber er beschreibt Tag für Tag die furchtbaren Wirren, welche unmittelbar darauf folgten. „E pareva", ruft er aus, „che tutta Roma andasse sottosopra."

JAKOB VON VOLTERRA

Das Diarium Romanum des Jakob von Volterra beginnt mit dem 21. April 1472 und schliesst mit den Exequien für Sixtus IV. Es ist abgedruckt bei Muratori, Rer. Ital. Scriptores XXIII p. 87—200 und ist in zwei Bücher eingeteilt, von denen das zweite mit dem August d. J. 1480 beginnt. Jakob von Volterra nimmt einen entschiedenen, aber gemässigten, papstfreundlichen Standpunkt ein. Er schildert das intime Leben an der Kurie und vor allem die Ceremonien, oft mit derselben Treue wie die Ceremonienbücher. Daneben finden sich wertvolle Zeichnungen der römischen Sitten und der Charaktere einzelner hervorragender Männer.

Das erste Buch ist uns nur in Bruchstücken erhalten oder niemals zusammenhängender geschrieben worden. Hier wird zunächst unter dem Jahre 1472 ausführlich die Absendung der Legaten beschrieben. Unter der Jahreszahl 1473 ist anfangs die Zeit vom 7. März bis November erzählt; dann aber auch die vom 23. Januar bis zum 6. November 1474 und endlich die vom 14. bis zum 25. Januar 1475.

Dann bricht das Diarium ab, beginnt erst wieder mit dem 7. September 1479 und setzt sich fort bis zum 13. Juli 1480.

Das zweite Buch beginnt mit der Schilderung des Todes des Antonio Basso della Rovere am 12. August 1480, und bei dieser Gelegenheit zeigt der Chronist, dass er kein Freund des Grafen Girolamo ist, wie er schon vorher bei der Erwähnung des Planes, den Giovanni della Rovere mit einer Tochter Federigos von Urbino zu vermählen, sich die Bemerkung gestattet hat: Putatum est carnis et sanguinis id perniciosum exemplum fuisse (p. 95). Von jetzt ab wird die Schilderung des am 26. November 1479 zum „Secretarius Pontificis“ beförderten Erzdiakons von Volterra eine sehr ausführliche und zusammenhängende, wenn auch ausschliesslich den Vorgängen in und um Rom gewidmete. Da er am 23. Juli 1482, gleich nach dem Einzug des Roberto Malatesta in Rom, die Stadt verliess und erst Anfang Oktober zurückkehrte, so hat er sich über die grossen Ereignisse, die sich inzwischen vollzogen hatten, bei anderen nur kurz informiert. Und auch das, was Jakob von Volterra über die politischen Ereignisse der letzten Jahre Sixtus IV. zu berichten weiss, ist ungenügend. Er beschränkt sich mehr und mehr auf eine Beschreibung der vornehmsten Ceremonien.

Für die letzten Tage und den Tod Sixtus IV. sind die Angaben des Chronisten, der als Cubicular des Papstes Augenzeuge war, die zuverlässigste Quelle. Allerdings haben die Bedingungen des Friedens von Bagnolo den schwerleidenden Greis bekümmert, und er hat seinem Unwillen noch in längerer Rede an die Gesandten Ausdruck gegeben. Aber das Ende seiner Tage ist schon vorher bestimmt gewesen. Er starb, wie Jakob von Volterra sich ausdrückt, „nullis non modo ambagibus observantibus sed multa certe quiete“.

STEFANO INFESSURA

Diario della città di Roma di Stefano Infessura, Scribasenato, ed. O. Tommasini, Roma 1890. Vergl. zur Charakteristik dieser Quelle vor allem O. Tommasini, Il Diario di Stefano Infessura im Arch. della soc. romana XI (1488) p. 481 ff. Ferner Pastor, Geschichte der Päpste (2. Auflage) II p. 555, wo auch die Urteile von Burckhard, Gregorovius u. a. zu finden sind. Sehr beachtenswert ist auch die Kritik von Francesco Nitti im Archivio della soc. romana XV (1892) p. 535.

Die furchtbaren Anklagen, welche Infessura gegen die Politik, gegen die Sitten und den Charakter Sixtus IV. erhebt, haben den Historikern Grund zu Auseinandersetzungen über die Glaubwürdigkeit dieses Chronisten gegeben. Wir lächeln heute, wenn wir die Lobgesänge des Aurelio Brandolini, des Naldo Naldi oder des Verfassers einer von Pastor entdeckten Handschrift der Wiener Hofbibliothek u. a. m. über die politischen Erfolge Sixtus IV. und über seine menschlichen Tugenden lesen. Derartige höfische Schmeicheleien erscheinen uns mit Recht verächtlich, und wir messen ihnen, vor allem was die Charakterschilderung des Papstes anlangt, nicht den mindesten Glauben bei. Durch eine bessere Eigenschaft, die aber für den Historiker nicht weniger verhängnisvoll ist, durch jene starke Leidenschaftlichkeit, die den Gestalten des Quattrocento noch heute so unmittelbares Leben leiht, ist auch das Urteil Infessuras entstellt worden. Das haben die Historiker mit grösseren oder geringeren Einschränkungen anerkannt. Das Herz dieses treuen Anhängers der Colonna, denen vor allem durch Girolamo Riario so empörendes Unrecht zugefügt worden ist, war ganz mit Bitterkeit erfüllt. Mühsam hatte er, so lange Sixtus lebte, in höhnender Ironie seinen Groll unterdrückt. Als er endlich starb, da brachen wie ein Gewittersturm seine Anklagen und Verwünschungen los, die man dem

wütenden Hass eines schwergekränkten Mannes zugute halten muss, die aber am Ende so wenig historischen Wert besitzen wie die Lobhudeleien schamloser Hofpoeten. Wenn Infessura dem Papst die Käuflichkeit aller Ämter, die Erhöhung der Steuern, die Ablösung aller Strafen mit Geld und endlich die Teuerung vorwirft, die fast immer in Rom unter seiner Regierung geherrscht, so hat er in beschränktem Sinne Recht. Denn was die Türkenkriege und seine grossartigen Bauunternehmungen dem Papst an Mitteln übrig liessen, das brauchten die Riario für ihre Verschwendungen und für ihre Kriege. Aber der Vorwurf des Geizes wird durch Akte höchster Freigiebigkeit, die uns bei Sixtus IV. so häufig begegnen, zunichte. Wenn man dann endlich von den sittlichen Vorwürfen liest, die sich auf die unmittelbare Vergangenheit eines siebzigjährig verstorbenen Greises beziehen, so kann man den Standpunkt Muratoris begreifen, der erklärte, solche Worte in seiner Ausgabe nicht mit abdrucken zu können (Rer. Ital. script. III, 2 p. 110).

Das Diarium, welches kurz die Thatsachen aneinanderreiht, die nach der Rückkehr der Päpste aus Avignon folgten, berichtet zunächst auch die Ereignisse im Pontifikat Sixtus IV. von 1471—1482 auf wenigen Blättern in zusammengedrängter Darstellung. Erst der grosse Kampf Sixtus IV. gegen Ferdinand von Neapel im Sommer 1482 führt den Verfasser zu einer zusammenhängenden, historischen Schilderung. Die stürmischen Vorgänge in Rom im Frühjahr 1484 und die schweren Schicksale, welche damals über das Haus Colonna hereinbrachen, sind endlich mit allen Einzelheiten beschrieben worden. Dass eine Würdigung alles dessen, was Sixtus IV. für die Stadt Rom gethan, fehlt, versteht sich bei dem Standpunkt des Chronisten fast von selbst.

PAOLO DELLO MASTRO

Im Memoriale des Paolo dello Mastro, herausgegeben von M. Pelaez im Archivio della società romana XVI (1893) p. 41 ff. findet man p. 104—106 von zeitgenössischer Hand auch die hauptsächlichsten Ereignisse der Regierung Sixtus IV. aufgezeichnet: die Einnahme Otrantos durch die Türken, die Schlacht bei Campomorto, die Kämpfe der Orsini und Colonna u. a. m. Bemerkenswert ist dies Diarium für die Jahre 1471—84 nur durch das Urteil über Sixtus IV. am Schluss.

PHILIPPUS DE LIGNAMINE

Im Chronicon des Philippus de Lignamine (Muratori, Rer. Ital. script. IX p. 274) werden kurz einige Thatsachen aus den ersten Regierungsjahren Sixtus IV. berichtet. Vor allem wird die Freigebigkeit Sixtus IV. gepriesen, nicht nur gegen sein Fleisch und Blut, sondern auch gegen Fremde, die Zuflucht bei ihm suchten. Die Chronik schliesst schon mit dem Jahre 1473. Der Ponte Sisto war damals bereits vollendet, das Spital von Santo Spirito in Angriff genommen.

RAPHAEL MAFFEI

Das kurze Leben Sixtus IV. im zweiundzwanzigsten Buch der Commentaria Urbana des Raphael (Maffeius) Volaterranus (Ausgabe von Lyon 1552, p. 677—679) hat ganz den Wert einer zeitgenössischen Quelle. Schon weil das Buch Julius II. gewidmet war, musste die Tendenz eine freundliche sein; aber auch dort, wo die Tugenden des Papstes gerühmt werden, hält der Verfasser mit seinen Schwächen keineswegs zurück. Vielleicht darf man sagen, dass Sixtus bei seinen

Zeitgenossen überhaupt niemals eine gerechtere Würdigung gefunden hat als in den folgenden Worten dieser Vita: „Suorum imprimis amantissimus et indulgentissimus fuit, quorum causa pleraque praeter fas iusque et agebat et concedebat.“ Ebenso merkwürdig ist die Charakteristik: „Ad arma conversus quibus magis quam religioni natus fuerat.“ So teilt er die Regierungszeit des Papstes einfach nach den vier hauptsächlichsten Kriegen ein, gegen Niccolo Vitelli, gegen Florenz, gegen Neapel, gegen Venedig. Die kurze Aufzählung dessen, was Sixtus für die landesflüchtigen Fürsten, vor allem aber für Rom und die Römer gethan, leitet er mit den Worten ein: „Eo pontificum nullus nec animo munificentior, nec in dando hilarior, nec in promovendis hominibus promptior repertus fuit.“ Bei der Objektivität, die dieser Historiker sonst in seinem Urteil an den Tag legt, haben wir keinen Grund, diesen Lobspruch einzuschränken. „Romam denique ex lutea lateritiam: sicut olim Augustus ex lateritia marmoriam reliquit“ heisst es am Schluss der Beschreibung der Bauthätigkeit Sixtus IV., und auch damit ist nicht zu viel gesagt.

SIGISMONDO DE' CONTI

Von allen Geschichtsschreibern jener Tage ist Sigismondo de'Conti derjenige, welcher uns persönlich am nächsten steht. Wir können seine Lebensumstände ziemlich genau verfolgen, wir können noch heute seinen Grabstein im Chor von Araceli sehen, noch heute seine würdige Erscheinung in Raffaels Madonna di Foligno im Vatikan bewundern. „Le storie de'suoi tempi dal 1475 al 1510“ wurden erst im Jahre 1883 in Rom in zwei Bänden herausgegeben und neben den lateinischen Text die italienische Übersetzung gesetzt. In der Vorrede verspricht der Autor selbst „sine studio et ira“ zu schreiben — „liberrimo enim animo ad scribendum accedo“ — und nichts im Unklaren zu lassen, da ihm Personen und Sachen ja alle persönlich bekannt gewesen wären. Dass er aber auf einem durchaus parteiischen, dem Papsttum in jedem Vertreter unbedingt huldigenden Standpunkt steht, beweist z. B. seine Charakteristik des Grafen Girolamo Riario, die in schärfstem Gegensatz zu dem steht, was die Thatsachen lehren und was alle anderen Dokumente einstimmig erhärten. Es heisst I p. 27: Praeterea neque in vultu, neque in moribus Hieronymi quicquam saevum aut atrox fuit; contra omnia plena tranquillitatis, plena clementiae, plena innocentiae, plena beneficentiae u. s. w.

Während Jakob von Volterra und Stefano Infessura vor allem die Hof- und Stadtgeschichte Roms erzählen, zieht Sigismondo de' Conti die politische Geschichte von ganz Italien in den Bereich seiner Darstellung. Das Werk umfasst siebzehn Bücher, von denen die ersten vier die Regierungszeit Sixtus IV. von 1475—1484 erzählen. Mit dem Tode des Papstes und einer Würdigung seiner Verdienste um die Verschönerung Roms beginnt das fünfte Buch. In seiner Einleitung nennt Sigismondo Sixtus IV. einen Mann von apostolischer Milde und Reinheit, und gleichsam als wolle er die Kriege entschuldigen, welche die ersten Bücher seiner Geschichte vollständig ausfüllen, betont er, dass der Papst vor seiner Erhebung ein der Religion und den Wissenschaften gewidmetes Leben geführt habe, „procul ab omni cognitione armorum“. Dann reiht sich in fliessender Erzählung die Schilderung eines Krieges an die des anderen. Natürlich steht der Autor in der Verschwörung der Pazzi, welche noch das ganze zweite Buch umfasst, auf Seiten des Papstes; dass Girolamo Riario — vom Papst gar nicht zu reden — Schuld an dieser Verschwörung trage, nennt er eine böswillige Verleumdung der Florentiner.

Kaum war der Friede mit Florenz geschlossen, so begann der Krieg mit Neapel „bellum tam perniciosum tam grave, ut nulla Italiae ora expers calamitatis

fuerit" (I p. 99). Dazu kamen in Rom die wütenden Kämpfe der Santa Croce und Della Valle, die Sigismondo de' Conti in ihren ersten Ursachen und Anfängen und mit allen ihren weit um sich greifenden Verwicklungen schildert. Schliesst das dritte Buch mit der Schlacht bei Campo Morto, der dann bald der Friede folgte, so handelt das vierte von dem Ferraresischen Kriege, in dessen politische Irrgänge Sigismondo selbst durch seine Gesandtschaft nach Venedig eingriff. Der Friede von Bagnolo bezeichnet das Ende eines immer wieder sich erneuernden Kriegsgetümmels in Italien und zugleich das Ende Sixtus IV.

Wenn Sigismondo de' Conti, indem er einfach die Thatsachen entwickelt, einen Krieg an den anderen reiht, so hat er damit wider seinen Willen die Vorwürfe eines Paolo de Mastro und die Charakteristik Sixtus IV. durch Raffael Maffei begründet. Sigismondo selbst reflektiert nur selten, und wo er es thut, befindet er sich oft im Gegensatz mit den Thatsachen. Aber er versucht bei alledem aufrichtig zu sein, und wenn wir heute sein Urteil vielfach angreifen müssen, er selbst wenigstens hat stets an dessen Richtigkeit geglaubt.

Eine ganze Reihe wertvoller Notizen über das Leben und die Werke des Sigismondo de' Conti hat der Herausgeber den „Storie de' suoi tempi" vorausgeschickt[1]).

LEONE COBELLI

Leone Cobelli, Cronache Forlivesi dalla fondazione della città suio al 1498 ed. G. Carducci e. E. Frati. Bologna 1874.

Hier finden sich einige Notizen über die Vorgeschichte des Francesco della Rovere und besonders über seine ältesten Beziehungen zu den Riario und über die Herkunft von Pietro und Girolamo. Hier auch die nur noch bei Infessura wiederholte Angabe, dass Pietro Riario die Kardinäle zur Wahl des Francesco von Savona mitbestimmt habe. Mit der Erhebung Pietros zum Kardinal von S. Sisto und Girolamos zur Würde des Kavaliere und Grafen bricht Cobelli ab.

Abgedruckt bei Schmarsow, Melozzo da Forli p. 334.

AMMANATI

Eine wichtige Quelle für die Beurteilung der Politik Sixtus IV. bei seinen Zeitgenossen, die vor allem von Pastor mit Erfolg benutzt wurde, sind die Briefe des Kardinals Ammanati, dessen glänzendes Marmorgrabmal wir heute im Hof von S. Agostino sehen: Epistolae et commentarii Jacobi Piccolomini Cardinalis Papiensis, Milano 1506. Abgedruckt auch in der Ausgabe der Commentarii Pii II., Frankfurt 1614.

LOBGEDICHTE AUF SIXTUS IV.

Der Lobgedichte auf Sixtus IV. ist im Text p. 132 gelegentlich der Beschreibungen der Palastkapelle gedacht worden. Ein langes Gedicht des Jacobus de Horetis, Prioris Veronensis, Ordinis Cruciferorum, ist, soweit ich sehe, bis heute unbekannt geblieben. (Cod. Vat. Ottobon. lat. 1329.) Die Dedikation lautet:

Divo Xysto IIII Pont. Max. Doctrinae Humanitatis Clementiae et Liberalitatis Exemplo Dicatum Carmen. Der Schluss charakterisiert die Tendenz des ganzen Gedichtes. Es heisst p. 31':

[1]) Vergl. ferner Pastor, Geschichte der Päpste II p. 615.

Tu decus eloquii sacrorum cultor et orbis
Princeps justitiae, fons pietatis ades.
Alter praeclarus Romanae conditor urbis
Turcorum oppressor diceris ex merito.
Lux patriae Ruverensis honos tu stella Sophiae
Cuius ab ingenuo profluit ore lepos.

Auch die Gedichte des Porcelius auf Sixtus IV. und seine Nepoten (Cod. Vat. Urb. 707) sind für die Charakteristik des Papstes und seiner Zeit noch niemals verwertet worden. Der zierlich auf Pergamentblätter geschriebene mit ornamentalen Malereien verzierte Band (48 Bl.) ist dem Pietro Riario gewidmet, mit dessen Wappen auch das erste Blatt geschmückt ist. Die Dedikation lautet: Divo Petro T. T. Sancti Sixti Cardinali B. M. Porcelius Poeta.· Seite 41' beginnt ein Gedicht: De vita et moribus divi Sixti Pon. Max. Seite 44 liest man eine Verherrlichung des Rovere-Wappens:

Sub Insigni divi Sixti Pont. Max.

Quercus glande hominem primaeva aetate cibabat
Aurea nunc Sixto principe poma cibant.

Am Schluss liest man u. a. eine Aufforderung des Dichters an die Römer, den Krönungstag Sixtus IV. festlich zu begehen.

Die Lobgedichte des Aurelio Brandolini sind ausser in dem von Müntz und Pastor benutzten Cod. Vat. 5008 auch im Cod. Vat. Urb. 739 in einer viel besseren Abschrift erhalten. Ja der Codex Urbinas ist vollständig, während im Codex 5008 die ersten Blätter mit einem Teil der Dedikationsschrift an Giuliano della Rovere fehlen. Die nur im Cod. Urb. 739 Fol. 2 erhaltene Widmung lautet: Lippi Brandolini in libros de laudibus ac rebus gestis sisti IIII Pont^cis^ Maximi Prefatio ad Re^m^ Dominum Julianum Episcopum Hostiensem Cardinalem Sancti Petri ad vincula eius Nepotem. Der schöngeschriebene Codex Urbinas entstand im Jahre 1505. Er ist um eine Widmung an Galeotto della Rovere am Anfang und um eine Elegia am Schluss bereichert, beide von Raffael Brandolini dem Bruder des Aurelio verfasst. Die beiden Titelblätter sind mit Malereien und mit den Wappen des Galeotto della Rovere und Julius II. geschmückt.

SUOR CATERINA GUARNERI

In der Cronaca di Suor Caterina Guarneri (Archivio per le Marche e l'Umbria I (1884) p. 300—302) wird der Besuch Sixtus IV. im Kloster von S. Lucia in Foligno am 27. August 1476 aufs anschaulichste beschrieben. Einer der wenigen Momente freundlichen, friedlichen Glückes in den stürmischen Regierungsjahren Sixtus IV. ist hier von dankbaren Händen festgehalten worden. Wenn hier der Papst im Chor des armseligen Kirchleins der Nonnen mit seinen Kardinälen sich niederlässt, den andächtig Lauschenden eine schöne Predigt hält über die erste Regel der h. Chiara, ihnen endlich mit väterlicher Güte seinen Segen erteilt und sein Leben und seine Seele ihrem Gebet empfiehlt, dann versteht man erst, wie Sigismondo es wagen konnte, diesen Papst den mildesten und friedfertigsten zu nennen, um nachher alle die Kriege aufzuzählen, die er oder vielmehr die Girolamo Riario geführt hatten. Das von Michele Faloci Pulignani veröffentlichte Dokument folgt hier ganz; es ist nicht nur ein Zeugnis für die „Mansuetudo“ Sixtus IV., es ist mit derselben Herzenseinfalt geschrieben, wie die Fioretti di San Francesco und eines der anmutigsten Stimmungsbilder aus dem Quattrocento, das wir besitzen.

Papa Sisto IV. nel Monastero di Santa Lucia

Passati septi anni dopo che hauemmo facto el voto: venne la Santità de nostro signore papa Sixto 4.° qui in fuligni nelli anni del signore 1476 adì vintasepte de agosto: et come piaque al nostro signore y . x . el quale ordena et despone ogni cosa con optimo fine: Spiro alla santita de nostro signore papa venisse a uisitare quisto nostro pouero monasterio et intro dentro la Clausura l'ultimo di de Agosto et fo de sabato (et con esso entrarono sei, ouero septi Cardinali) et el patre Guardiano de sancto bartolomeo che era frate francesco da Castello, el nostro venerabile patre confessore frate pietro spangniolo: el quale frate pietro ci fu posto qui per nostro confessore septi anni dopo frate michele spangniolo nel tempo del quale facemmo lo sopradicto voto: prophetando frate michele dixe a frate pietro, io ho incomenzato et tu finirai e così fo, perochè al tempo del predicto fratre pietro facemmo la prophessione solenne: O, con quanto gaudio et alegrezza fo da noi receuto el vicario de xpo, mai non seria possibile posserlo con lengua narrare: sperando che la sua Santità porria fine a tucti li nostri affanni, et che ce concederia la grazia tanto tempo da noy desiderata: con ogni deligentia facemmo la preparazione alla sua venuta, aconciammo quanto meglio pedemmo et quanto più ce fo possibile, li alla intrata de la porta, con cortine, et tapiti, con fiori et erbe odorifere per tucta la via et hauendo adornati li altari quanto più honoreuolmente podemmo, cioe, quello de la chiesia de fore et dentro: Et in quel loco doue la madre abbadessa fa el Capitulo el venardì: ponemmo la sedia aconccia molto honoreuelmente, coperta con uno palio de Cremusino et con guancciali de seta: et ponemmo li arbori delli noro (?) de la et de qua et li rami de oliua pini de diuersi fiori, intorno al choro de sopra: et de sopto hauamo aconccio che sedessoro li signori cardinali: et quando el sancto padre se auiò per uenire ad uisitare noy suoi minime et indengnissime pecorelle la sacrestana con alcuna altra sora continuamente sonarono le Campane, per fine che visitò la Chiesia de fore, et per finche fo intrato in questa chiesia dentro cioe nella chiesia vecchia, peroche la noua non era anchora fornita: et noi altre sore aspectauamo, tucte inginochiate, denanze allarcho de la porta, in quella spiazzetta: Et intrato dentro el summo pontifice, tucte noi sore con le candele accese in mano ne auiammo accoppia a coppia in modo de processione, verso la Chiesia. el patre Guardiano et el patre confessore portauano li doppieri accesi et derieto veniua el sancto patre con li signori Cardinali, et andando noi cantando in li nostri Cori con grandissima alegrezza dicendo, benedictus qui venit in nomine domini. Et intrato in chiesia se inginochio deuotissimamente denanti all altare. et poi se pose a sedere in quella sedia che hamo aconccia et li signori cardinali se pusero de la et de qua nel Choro basso: allora el patre confessore dixe alle sore, state su venite abbasciare el piede alla sanctita de nostro signore: Subito ne leuammo su et andammo a coppia a coppia: et basciato el piede, ciascuna da per se domandaua questa gratia pregando sua Santità gli piacesse concedere, podessomo vivere seconda la prima regula de sancta Chiara: Et la sua Beatitudine a ciascuna respondeua benissimamente dicendo, si figliola vedero de consolarue: et poi ce fece uno bello sermone sopra la prima regula: et suggonse dicendo, Voi figliole me hauete domandato una cosa molto ardua, non se degono fare queste cose cosi inconsideratamente: io me ce voglio um pocho pensare et parlaremone con questi nostri fratelli signori Cardinali, et voi in questo mezo farite oratione et pregarite dio ne spiri quello sia el meglio: et poi el patre confessore dixe, si piace alla Santita vostra concedere alloro qualche indulgentia respuse la sua Santita. jo so bene quello ho da fare: Et poi dixe da

qui a pochi di serà la festa de la natiuita de la nostra donna: ve concedo che in quello di habiate el perdono in questa vostra chiesia: Et confermove le indulgentie che ve mandai da Roma: Depo questo voglio che omne volta vesete confessate siate asciolte de colpa et pena de tucti li vostri paccati: li Signori Cardinali respusero, totiens, cotiens, el sancto patre si puse la mano al pecto et dixe quanta no, tanta gli ne do. Allora li Signori Cardinali tucti se inginocchiarono et scapucciati dixoro, et nos beatissimo pater. E la Santita de nostro signore dixe et vos. Allora tucti fecero gran festa dicendo, mai piu fo concessa si grande gratia nella Corte dala sede apostolica, peroche essi per noy haueuano hauta quella gratia: Et leuandose su la Santita de nostro signore per uolerse partire, quando fo salito li da lacqua benedecta, se reuolto verso le sore et dixe, jo da nuovo ve confermo tucte le indulgentie de le statione quale ve mandai da Roma: et poi molto humilmente se recomando a tucte le sore dicendo pregate dio per me: et quando senterete che l'Signore faccia altro de me, siaue recomandata lanima mia. Daendoce la sua sancta beneditione se parti da noie: Si che venerabile matre et dilectissime sorelle presente et future vedete quanto semo obligatissime pregare dio per lanima sua sempremai: Maxime per le molte et singularissime gratie receute dalla sua Santita, che in verita podemo dire che ce a tracte da uno mare de amaritudine et de tribulatione, in questo mondo et farsi nell'altro: Et questo fo el secondo modo che peruenimmo a questo desiderato stato.

AUTOR UNBEKANNT

In der seltenen Ausgabe der Lebensbeschreibungen Platinas, Venedig 1543, p. 236—238, findet man ein kurzes Leben Sixtus IV., das, wie es scheint, allen seinen Biographen entgangen ist, die stets nur von den Zusätzen des Panvinio in späteren Ausgaben zu berichten wissen. Wenn auch durchaus in papstfreundlichem Sinne geschrieben und daher zu freigebig in Lobeserhebungen, giebt uns dies kurze Charakterbild doch eine treue Vorstellung von dem, was man über Sixtus IV. fünfzig Jahre nach seinem Tode dachte. Hervorzuheben ist das Gewicht, welches auf die hohe Gelehrsamkeit des Papstes gelegt wird: „Con incredibile fatica ascese alla vera cognitione delle divine et humane lettere.“ Rom selbst hat er dann so viel Gutes erwiesen, „che ragionevolmente si puo chiamare un altro Romulo“. Wenn es dann weiter heisst: „In questo è vituperato, che amo troppo i suoi, dandoli contro giustitia divine et humani honori; per giudicio di molti ingiustamente vesse tutta la Italia con bellici rumori“, so giebt dies gerechte Urteil auch den Lobeserhebungen eine gewisse Glaubwürdigkeit. Raffael Riario wurde allerdings, wie hier behauptet, in der Pazzi-Verschwörung nicht mitaufgehängt; die Teilnahme Girolamos wird einfach anerkannt. In dem Urteil „et come innanzi il Ponteficato egli fu clemente, pio et verso tutti mansueto, cosi creato Pontefice di ogni virtu avanzo tutti gli altri“ ist der Nachsatz wenigstens einzuschränken.

ONOFRIO PANVINIO

Onuphrii Panvinii Veronensis, Romani Pontifices et Cardinales, Venetios 1557, p. 318. Hier erfährt man den Wahlspruch Sixtus IV.: Auxilium meum a domino, qui fecit coelum et terram. Einem kurzen Lebensabriss folgt die Aufzählung der sechsundzwanzig Kardinäle, welche am Leben waren, als Sixtus IV. gewählt wurde. Dann werden die acht Kardinalskreierungen Sixtus IV. der Reihe nach aufgeführt, und endlich werden die achtundzwanzig Kardinäle hergezählt, welche

unter Sixtus IV. gestorben sind. Um sich mit leichter Mühe einen Begriff zu machen von dem über alle Massen glänzenden Kollegium der Kardinäle, das sich um Sixtus IV. scharte, wird das Buch Panvinios mit Erfolg benutzt werden.

ONOFRIO PANVINIO

Das Leben Sixtus IV. von Onofrio Panvinio in der Fortsetzung der Papstleben Platinas — von den zahllosen Ausgaben ist die venezianische vom Jahre 1685 benutzt worden — bietet nichts Neues. Es setzt sich aus den älteren, oben aufgezählten Quellen zusammen, betont vor allem die Gelehrsamkeit des Papstes, seine Güte und seine Unerschrockenheit, wiederholt aber auch den Vorwurf des Nepotismus und tadelt die Käuflichkeit aller Ämter. Der Verlauf der Kriege, die Sixtus führte, wird nur in grossen Zügen erzählt, dagegen wird von Verschönerungsarbeiten in Rom ausführlicher gehandelt.

CIACONI

Das Leben Sixtus IV. von Ciaconi in den „Vitae et res gestae Pontificum Romanorum“, Romae 1677, Tom. III p. 1, erzählt die Jugendgeschichte des Papstes nach Platina; für spätere Zeiten sind vor allem Jakob von Volterra und Raffael Maffei benutzt worden. Die Schilderung des Pontifikates, in welcher nach den Jahren die Thatsachen aneinander gereiht werden, hat daher wenig originellen Wert, die Fürsorge des Papstes für die Stadt Rom ist nach Panvinio bearbeitet worden. Der Zusatz des Andrea Victorelli (p. 11) giebt mancherlei wertvolle Aufschlüsse über einzelne Thatsachen und Persönlichkeiten. Die „Nova Additio“ des Agostino Oldoini erzählt das Leben Sixtus IV. noch einmal, sucht über Heimat und Jugend Licht zu verbreiten und verweilt besonders lange bei den Anstrengungen Sixtus IV. gegenüber der Türkengefahr. Ja, die ganze, lange Rede, welche der venezianische Gesandte, Bernardo Giustiniani, am 28. November 1471 vor dem Papste hielt, ist hier abgedruckt worden. Sehr merkwürdig ist bei dem Standpunkt und der Stellung des Verfassers, der dem Jesuitenorden angehörte, die entschiedene Behauptung, dass Sixtus IV. um die Verschwörung der Pazzi und die beabsichtigte Ermordung der Brüder Lorenzo und Giuliano de Medici gewusst und sie gebilligt habe. Es heisst: Pazzis rem urgentibus consensit (Sixtus), ut conspiratio in fratrum necem fieret; ne vero tam atrox ac scelestum consilium sanctis auribus admisisse videretur, si tamen vere illum eius conscium cum plerisque auctoribus existimaverimus, quem multi excusant illud occulte tractandum ac perficiendum Hieronymo Riario demandavit . . . . . .

Dass Sixtus bei all seinen Kriegen auch für Kirche und Kultur viel gethan und vor allem Rom neu gegründet habe, wird rühmend erwähnt. Keine der älteren Quellen behandelt die Bauthätigkeit dieses Papstes so eingehend wie diese, welche gleichwohl immer noch nicht erschöpfend ist. Alle Tituli des Freskencyklus im Spital von Santo Spirito sind abgedruckt.

LUDWIG PASTOR

Die ganze neuere Litteratur über Sixtus IV. ist von Ludwig Pastor, Geschichte der Päpste II, erschöpfend bearbeitet und im einzelnen aufgeführt worden. Hier werden im Anhange auch eine ganze Reihe höchst wichtiger, ungedruckter Aktenstücke publiziert. Eine Aufzählung und Charakteristik der

hauptsächlichsten Quellen für Leben und Pontifikat Sixtus IV. wurde dagegen bis heute noch nicht versucht. Sie wird sich gerade für die Beurteilung eines Papstes nützlich erweisen, über den das Urteil der Geschichte so wenig klar und so widerspruchsvoll ist.

ANHANG II

PORTRÄT-DARSTELLUNGEN UND MEDAILLEN SIXTUS IV.

Es ist bezeichnend für das Erwachen der Porträtkunst unter Sixtus IV., dass er der erste Papst gewesen ist, welcher sein Bildnis auf die Münzen schlagen liess[1]). Der ahnenlose Roverepapst, dessen unansehnliche Erscheinung seltsam gegen die „statura heroica“ seines ahnenreichen Vorgängers[2]) abstach, hat mehr als jeder andere Papst vor ihm Sorge getragen, sein Bild der Nachwelt zu überliefern. In Seidenstickereien und Teppichgeweben, in Miniaturen und Ölgemälden, in Fresken und Intarsien, in Stein- und Erzbildern, in zahlreichen Münzen und Medaillen sind uns die Züge Sixtus IV. erhalten. Und wie vieles ist überdies im Laufe der Jahrhunderte zerstört worden! Das noch Erhaltene zeigt, dass Sixtus IV. thatsächlich der erste Papst gewesen ist, dessen äussere Erscheinung sich dauernd der Phantasie der Künstler bemächtigt hat. Vittorio Gambello und Andrea Guazzalotti haben Medaillen von ihm geschnitten, Antonio Pollajuolo hat seine Bronzestatue gegossen, Pietro Perugino, Melozzo da Forli, ja selbst Raffael und Tizian haben sein Bild gemalt. In Santo Spirito endlich liess der nach Unsterblichkeit verlangende Papst sein eigenes Leben in allen Einzelheiten schildern und von Platina in Versen verherrlichen. Aber dieser in der gesamten Malerei des Quattrocento einzig dastehende Cyklus eines Papstlebens ist heute nur noch eine Ruine.

A.
PORTRÄTS SIXTUS IV. IN FRESKEN UND TAFELBILDERN

1. Benozzo Gozzoli. Paris, Louvre. 1471—72.
2. Justus von Gent. Paris, Louvre. 1473—75.
3. Melozzo da Forli. Rom, Vatikan. 1477.
4. Perugino. Rom, St. Peter (zerstört). 1479.
5. Perugino. Rom, Sixtinische Kapelle (zerstört). 1482—83.
6. Massone. Paris, Louvre. Um 1490.
7. Raffael. Rom, Stanza della Segnatura 1508—10.
8. Tizian. Florenz, Uffizien.

BENOZZO GOZZOLI

Das Porträt Sixtus IV. von der Hand des Benozzo Gozzoli, einst im Dom zu Pisa, jetzt im Louvre zu Paris [Abb. 257].

[1]) Scilla, Breve notizia delle monete Pontificie, Roma 1715, p. 214.

[2]) Cancellieri, Storia de' solenni possessi, Roma 1802, p. 45. Von einem Tafelgemälde, welches Martin V. mit seinen Kardinälen darstellte und von Gentile da Fabriano meisterhaft gemalt war, erzählt Bartholomäus Facius (De viris illustribus, Florentiae anno 1745, p. 44): Eiusdem est etiam altera tabula, in qua Martinus Pontifex Max. et Cardinales decem ita expressi, ut naturam ipsam aequare et nulla se dissimiles videantur.

„Im Dom von Pisa“, erzählt Vasari im Leben der Benozzo Gozzoli, „malte er hinter dem Thron des Erzbischofs ein Temperabild, den h. Thomas von Aquin mit einer grossen Anzahl Gelehrter darstellend, die über seine Werke disputieren; und unter anderen sieht man hier ein Porträt Papst Sixtus IV. mit einer Anzahl von Kardinälen und vielen Häuptern und Generälen von verschiedenen Orden. Und dies ist das schönste und vollendetste Werk, welches Benozzo jemals gearbeitet hat[1].“ Das Gemälde, welches Vasari beschreibt, wird heute im Louvre bewahrt. Es stellt die Glorie des h. Thomas dar, und unter ihm erscheint ein thronender Papst, der aus einem aufgeschlagenen Buche eine lauschende Versammlung geistlicher und weltlicher Herren belehrt. Über dem Papst liest man die Inschrift: „Vere hic est lumen ecclesiae“, die sich gegenüber fortsetzt mit den Worten: „Hic adinveni omnem viam discipline“. Die Entstehungszeit des Bildes lässt sich annähernd bestimmen. Im Frühling des Jahres 1469 begegnet uns Benozzo Gozzoli zum erstenmal in Pisa; am 18. November 1472 starb der Kardinal Bessarion. Der weissbärtige Grieche ist der einzige unter den Kardinälen, welcher sich eben durch seinen langen weissen Bart identifizieren lässt, und es ist mit Bestimmtheit anzunehmen, dass er noch am Leben war, als er als Mitglied dieses heiligen Kollegiums gemalt wurde. Das Bild wird also vor dem 18. November 1472 und nach der Übersiedelung Benozzos nach Pisa im Frühjahr 1469 gemalt worden sein. Den vollständig ungelehrten Paul II. als „lumen ecclesiae“ zu preisen und als Schüler des h. Thomas zu verherrlichen, wäre lächerlich gewesen, erscheint dagegen bei dem gelehrten Franziskanerpapst, der in seinen Schriften sich immer wieder auf den h. Thomas beruft, ganz natürlich. Das Gemälde des Benozzo Gozzoli ist also höchst wahrscheinlich gleich nach dem Regierungsantritt Sixtus IV. in den Jahren 1471 und 1472 entstanden, eine Verherrlichung des gelehrten Papstes Sixtus, wie Vasari schon ganz richtig schreibt. Dass der Papst eine Idealgestalt ist ohne alle porträthaften Züge, kann nicht wundernehmen, denn Benozzo konnte ihn in der That noch niemals gesehen haben.

JUSTUS VON GENT

Das Porträt Sixtus IV. einst im Studio de' ritratti des Herzogs Federigo von Urbino befindet sich heute im Louvre zu Paris. In dem Porträt des Justus von Gent — Brustbild im Profil unter Lebensgrösse — welcher in den Jahren 1473—75 in Urbino weilte, ist Sixtus IV. mit Pius II. und Bessarion als Vertreter der modernen Wissenschaft geschildert. Vgl. Schmarsow p. 94—99.

MELOZZO DA FORLI

Melozzo da Forli: Sixtus IV. ernennt Platina zum Präfekten der Vaticana.

Das auf Leinwand übertragene Fresko aus der Bibliothek Sixtus IV. hängt heute in der Pinakothek des Vatikans (Vgl. im Text Abb. 6). Durch den Eintrag Platinas in das Zahlungsregister am 15. Januar 1477 wird bewiesen, dass das Gemälde seiner Vollendung nahe war, denn mit dem Auftrag von Gold begann man erst, wenn die Ausführung in Farben schon vollendet war. Thatsächlich ist das Gemälde Melozzos einmal sehr reichlich mit Goldauftrag verziert gewesen. Man sieht die Spuren davon noch heute am Eichenlaub der Pilastereinfassung, an den Beschlägen

[1]) Milanesi III p. 50. Vergl. auch Müntz (III p. 91), der indessen in betreff dieses Gemäldes zu keinem Resultat gelangt ist.



Abb. 257 GLORIE DES H. THOMAS VON AQUIN VON BENOZZO GOZZOLI ◆ Heute im Louvre zu Paris

des päpstlichen Sessels, an den goldenen Ketten seiner Nepoten und besonders am architektonischen Hintergrunde.

PIETRO PERUGINO

Pietro Perugino: Das Fresko in der Apsis der Chorkapelle von St. Peter, welche im Jahre 1479 vollendet war.

Die Beschreibung Grimaldis hat Müntz[1]) abgedruckt: In facie habebat apsidem picturis ornatam, in cujus curvitate erat imago deiparae Virginis ulmis filium gestantis, in corona angelorum sedentis; a dextris eius princeps apostolorum offerens Sixtum IIII. ad vivum expressum, manibus supplicem, pluviali indutum, nudato capite, cum thiara tribus coronis ad pedes, genibus flexis, Jesu Christo benedicenti, ac sanctus Franciscus; a sinistris vero sanctus Paulus et sanctus Antonius Patavinus in iuvenili aetate lilium gestans; supra caput deiparae duo angeli; hinc inde, alter fidibus, seu testudine, alter lyra sonantes; opus Petri de Perusio, egregii pictoris, ad hanc formam . . . Es folgt die flüchtige Federskizze, welche Schmarsow, Melozzo da Forli Tav. XI. reproduziert hat. Eine ebenso unzuverlässige Nachbildung ist in den Grotten des Vatikans in der Seitenkapelle von S. Maria Pregnantium an die Wand gemalt.

PIETRO PERUGINO

Pietro Perugino: Das Altarbild der Sixtinischen Kapelle, welches Sigismondo de' Conti (I p. 205) und Vasari (III p. 575) beschrieben haben. Nur der letztere erwähnt das Porträt Sixtus IV: „dove ginocchioni ritrasse papa Sisto.“ Vgl. über die Zeichnung Pinturicchios die Abhandlungen Wickhoffs in der Zeitschrift für bildende Kunst, Tom. XIX (1885) p. 58 und im Jahrb. der kunsthistor. Sammlungen des allerhöchst. Kaiserhauses T. XIII, 2 p. CLXXXVIII—IX. Das Altarbild wird etwa im Jahre 1482 vollendet gewesen sein [Vgl. im Text p. 283 ff].

GIOVANNI MASSONE

Giovanni Massone: Das Mittelbild stellt die Anbetung des Kindes durch Maria und Joseph dar. Zur Linken kniet Papst Sixtus IV., zur Rechten der Kardinal Giuliano della Rovere. Das Gemälde ist bezeichnet: „Johnes Mazonus de alexa pinxit“. Der knieende Papst wird dem Christkinde von seinem Schutzheiligen Franziskus empfohlen, welcher in der Linken einen Crucifixus emporhält [Abb. 258]. Die Gestalt Sixtus IV. ist ganz und gar in einen faltenreichen, rot und goldgewirkten Mantel gehüllt, und vor ihm liegt die Tiara. Der Kopf, welcher uns den Papst noch in jüngeren Regierungsjahren zeigt, ist farblos, die Gesichtszüge unbeweglich. Das Gemälde ist nach Lanzi (Geschichte der Malerei in Italien III p. 247) um das Jahr 1490 entstanden und wurde mit 129 Ducati di camerà bezahlt. Es ist kein Meisterstück, aber es giebt doch die Erscheinung Sixtus IV. immerhin sehr plastisch wieder. Andere Werke von Giovanni Massone sind nicht bekannt.

RAFFAEL

Raffael in der Stanza della Segnatura. In der Disputa sieht man neben dem h. Bonaventura von der rechten Ecke her einen Papst in langem Brokatmantel,

[1]) Ecoles Françaises I p. 261.

in der Linken ein Buch, die Rechte staunend erhoben, die Stufen zum Altar hinanschreiten. Es ist, wie Wickhoff zuerst nachgewiesen hat (Jahrb. der K. Pr. Kunstsammlg. XIV p. 64), Papst Sixtus IV. So sehr bewunderte Julius II. die Gelehrsamkeit des Oheims, dass er ihn ungescheut neben den grössten Lehrern der Kirche auftreten liess. „Nonne Sixtum IIII. quoscunque sui saeculi theologicos doctores aut aequasse aut superasse constat?“ frägt Paris de Grassis in seinem Ceremonienbuch (Cod. Vat. 5634 p. 46).

TIZIAN

Vasari (VII p. 443) erzählt, dass sich in Urbino, in der Guardaroba des Herzogs Francesco Maria, unter den Porträts anderer berühmter Männer auch das Porträt Sixtus IV. befunden habe, von Tizians Hand gemalt. Nun wurde ein stark restauriertes Porträt Sixtus IV., welches den Namen Tizians trägt, im Jahre 1494 aus dem Magazin der Uffizien in die Galerie zurückversetzt. Es ist ein Brustbild. Der Papst erscheint entblössten Hauptes im gelben Mantel. Möglicherweise hat sich hier eine Kopie nach dem Gemälde Tizians erhalten. (Vgl. Ridolfi, Le Gallerie di Firenze in den Gallerie Italiane I p. 69.)

B.

PORTRÄTS SIXTUS IV. IN STEIN, MARMOR UND BRONZE

1. Die Statue in Assisi.
2. Das Grabmal der Eltern Sixtus IV. in Savona.
3. Die Erzstatue des Antonio Pollajuolo in Rom.

Es haben sich in Stein und Erz noch drei Bildnisse Sixtus IV. erhalten: eine Freistatue aussen an einem der Pfeiler der Unterkirche in San Francesco in Assisi, ein Marmorrelief am Grabmal der Eltern Sixtus IV. in Savona und endlich die Bronzestatue Antonio Pollajuolos in der Peterskirche zu Rom.

STATUE SIXTUS IV. IN ASSISI

Der Statue des Papstes in Assisi, welche in einer Nische thront, kann man nirgends nahe genug kommen, um die Inschrift entziffern zu können. Sie ist überlebensgross, in Travertinstein ausgeführt, durchaus Handwerkerarbeit und sehr beschädigt. Unter der Nische ist das Roverewappen angebracht. Sixtus thront auf antikem Sessel, die Rechte hat er segnend erhoben und die Linke an die Brust gelegt. Er trägt über dem faltenreichen Gewand den Mantel und eine riesige Tiara. Die Haltung ist steif. Der Kopf, welcher auf einem langen, steifen Halse ruht, ist ausdruckslos und ohne jede Porträtähnlichkeit.

DAS GRABMAL DER ELTERN SIXTUS IV.

Das Grabmal der Eltern Sixtus IV. ist ganz ähnlich aufgebaut wie die römischen Prälatengräber des Quattrocento und oben am Giebel mit dem Roverewappen verziert, in der Art wie das Monument des Pietro Riario in der Apostelkirche.



Abb. 258 SIXTUS IV. MIT SEINEM SCHUTZHEILIGEN FRANZISKUS
Linker Seitenflügel eines Altarbildes von Giovanni Massone im Louvre zu Paris

Inschriften auf dem Sarkophag:

„Juncta Leonardo conjunx Luchina quiescit.
Filius haec Sixtus Papa sepulcra dedit.“

Inschrift auf dem Sockel:

„Aldam, aram, urnam isthanc e fundamentis excitatam ab Sixto quarto P. O. M. anno sui pontificatus decimo antiqua vetustate collabentem Franciscus Maria de Ruvere ex frate adnepos propria munificentia aldem restituit aram exornavit urnam meliori in lumine collocavit. Anno salutis MDCCLXIII.“

Auch die Komposition der Reliefdarstellung über dem Sarkophag erinnert an das Riario-Grab. Die Madonna erscheint in der Mitte auf einem Renaissancethron mit hoher Rückenlehne, deren Basis mit einem grossen Cherubimkopf geschmückt ist. Das auf ihrem Schosse sitzende Kind wendet sich nach rechts, in der Linken die Weltkugel haltend, die Rechte segnend über die knieenden Eltern des Papstes erhoben. Sixtus IV. steht hinter den beiden. Er hat den linken Arm über die Schulter seines Vaters gelegt, und mit der ausgestreckten Rechten empfiehlt er die Eltern der Madonna. Links schliessen Franziskus mit dem Kreuz und Antonius mit der Lilie die Komposition. Die Arbeit trägt handwerksmässigen Charakter; hier und dort haben sich noch Spuren von Bemalung erhalten. Auch das Porträt des Papstes, welches laut der Inschrift im Jahre 1481 entstanden ist, giebt nur im allgemeinen seine Züge wieder.

GRABSTATUE SIXTUS IV.

Die eherne Grabstatue Sixtus IV. [Abb. 3 und 4 im Text] wurde neun Jahre nach dem Tode des Papstes von Antonio Pollajuolo vollendet. Bis zum Jahre 1609 sah man das Denkmal Sixtus IV. in der von ihm gegründeten Chorkapelle von St. Peter. Am 21. August des Jahres 1625 wurde es in der Kapelle del Santissimo Sacramento aufgestellt. Siehe Näheres oben im Text p. 12.

C.

DIE MINIATURBILDNISSE SIXTUS IV.

1. Cod. Vat. 2044 Fol. 2'.
2. Cod. Vat. Urb. 151 Fol. 6.
3. Cod. Vat. lat. 214 Fol. 15.
4. 5. und 6. Drei Rovere-Codices im Staatsarchiv zu Turin.

Von Miniaturbildnissen Sixtus IV. haben sich noch sechs erhalten: drei in der vatikanischen Bibliothek, drei im Staatsarchiv zu Turin.

COD. VAT. 2044 Fol. 2'

Die Miniatur schmückt das Exemplar der Papstleben, welches Platina Ende des Jahres 1474 Sixtus IV. überreichen konnte[1]). Es ist eines der frühesten Porträts Sixtus IV., das wir besitzen, und mit wunderbarer Feinheit in den schönsten,

[1]) Vgl. Pastor (II p. 618), welcher den Codex in der vaticanischen Bibliothek gefunden hat und auch auf das Miniaturporträt Sixtus IV. zuerst hinwies.

zartesten Farben auf das Pergamentblatt gemalt. Es ist ein Rundbild, rings von einem zierlichen Eichenkranz umrahmt, mit der Aufschrift oben auf dem Rahmen: Sixtus IIII. PONT. MAX. Man meint, es sei nach einer Marmorbüste des Papstes gearbeitet, wie sie noch heute von Pius II., Paul II. und Alexander VI. erhalten ist. Das Eichenlaub um das Medaillon zeigt grüne Blätter und goldene Früchte. Das Rahmenwerk ist ebenfalls vergoldet wie auch die Inschrift auf dem dunkelblauen Grunde. Der Hintergrund der Büste, die auf marmornem Postamente steht, ist zart violett. Der Papst trägt einen weissen Mantel, den das Razionale auf der Brust zusammenhält. Die Tiara und der breite Saum des Mantels sind in feinster Gold- und Silbermalerei ausgeführt. Das Gesicht Sixtus IV. ist sehr rosig und fast jugendlich; die Brauen auffallend hoch; leichte Bartstoppeln auf den Backen und über dem Munde; die weitgeöffneten Augen blicken etwas starr. Die Reproduktion [Abb. 2 im Text] giebt von der Feinheit der Ausführung des Medaillonbildes annähernd einen Begriff.

COD. VAT. URB. 151 Fol. 6

Der Codex enthält, in zierlichster Schrift auf Pergament geschrieben, die drei berühmtesten Werke Sixtus IV.: I. De sanguine Christi. II. De Dei potentia. III. De futuris contingentibus. Eine Dedikationsschrift an Sixtus IV. von Giovanni Filippo de Lignamine, welcher die Traktate über das Blut Christi und die Allmacht Gottes im Jahre 1472 herausgab, geht dem Text voran. Der Codex wurde für den Herzog Federigo von Urbino geschrieben, dessen Wappen auf Fol. 6 angebracht ist, und dessen Hosenbandorden links daneben, in prächtigen Farben ausgeführt, als Umrahmung der Inhaltsangaben benutzt wurde. Federigo erhielt den Hosenbandorden im Februar 1475 in Grottaferrata; darnach fällt die Abfassungszeit der Handschrift in die Jahre 1475 bis 1484.

In diesem Codex erscheint nun auf Fol. 6 Sixtus IV., thronend in den Pontifikalgewändern, die Tiara auf dem Haupt, erheblich älter als in den Papstleben Platinas. Der Papst sitzt in einer reich verzierten Marmornische, die Rechte segnend erhoben, mit der Linken ein aufgeschlagenes Buch — die eigenen Werke natürlich — auf dem Knie dem Beschauer entgegenhaltend. Er trägt die faltenreiche Albe und quer über der Brust eine blassrote Stola, mit feiner Goldornamentik verziert. Von derselben Farbe ist der hohepriesterliche Einsatz vorn über dem Saum der Albe. Der hellblaue, reich mit Gold schattierte Mantel ist mit Scharlach gefüttert und wird von einem prächtigen Razionale auf der Brust zusammengehalten. Ein grüner Teppich hängt über die Rückenlehne herab und setzt sich bis auf die erste Thronstufe fort. Das Miniaturbildnis [Abb. 1 im Text] ist ein vollendetes Kunstwerk ferraresischer Schule. Vgl. Federico Hermanin, Le miniature ferraresi della Biblioteca Vaticana in L'Arte III (1900) p. 372.

COD. VAT. 214 Fol. 1

In einer für Sixtus IV. geschriebenen Handschrift des Origenes ist das erste Blatt mit Miniaturen geschmückt. Hier sieht man oben am Rande des Blattes eine Medaille des Papstes in feiner Silbermalerei ausgeführt, mit der Umschrift: „Sixtus IIII. Pont. Max. Sacri Cul". Diese Umschrift kommt auf den Medaillen Sixtus IV. zweimal vor; einmal auf der Medaille vom Jahre 1479, welche auf die Grundsteinlegung der Tiberbrücke geprägt wurde, dann auf der Medaille, welche auf die goldene Bulle vom Jahre 1475 zu beziehen ist. (Siehe unten F n. 6 und 12.)

ROVERE-HANDSCHRIFTEN IN TURIN

In Turin waren im Jahre 1898 nicht weniger als fünfzehn Codices ausgestellt, die ihre Herkunft durch das Rovere-Wappen bezeugten. Dreizehn dieser Codices gehörten den Kirchen und Bibliotheken von Turin, zwei grosse Missali stammten aus der Kathedrale von Ferrara. Fast alle hat Domenico della Rovere, der Kardinal von San Clemente, gestiftet. Hier sah man in einem Codex, welcher unter Nr. 52 ausgestellt war, ein wenig bedeutendes Porträt auf mattblauem Grunde gemalt, Sixtus IV. darstellend mit der Tiara auf dem Haupt, in weissem Mantel. Unten auf derselben Seite das Wappen des Kardinals Domenico.

Im Archivio di Stato in Turin wird heute ein besonders prächtiges Missale des Kardinals Domenico della Rovere bewahrt, aus welchem von Danesi zwei Blätter in einem populären Prachtwerk: „L'Italia artistica industriale“ reproduziert worden sind. Auf dem einen dieser Blätter sieht man Sixtus IV. knieend mit einem Gefolge von Kardinälen der Messe beiwohnen, und wahrscheinlich ist es Domenico della Rovere, welcher ihm die Tiara trägt. Auf dem anderen Blatt erscheint Sixtus halb vom Rücken gesehen, knieend vor dem Gekreuzigten mit vier Kardinälen. Ihm gegenüber kniet der Kaiser mit weltlichem Gefolge. Dass der knieende Papst in beiden Blättern Sixtus IV. sei, wird durch keine Inschrift bezeugt; es ergiebt sich aber aus der Porträtähnlichkeit und aus dem Umstande, dass der Rovere-Kardinal mit dem Bilde des Papstes natürlich ohne weiteres das seines Oheims, Sixtus IV., verband. Über das künstlerisch viel höher stehende Missale des Domenico della Rovere im Museo Civico in Turin handelte Venturi in den „Gallerie Italiane“ III p. 160.

Die Auskunft, welche ich über dies Rovere-Missale beibringen kann, ist keineswegs erschöpfend, da ich es nicht aus eigener Anschauung kenne.

D.

ZWEI BILDNISSE SIXTUS IV. AUF EINEM ALTARVORSATZ UND AUF EINEM TEPPICH IN SAN FRANCESCO IN ASSISI

DER ALTARVORSATZ IN ASSISI

Ein prächtiger Altarvorsatz aus schwerem, rotem Sammet, mit grossen Granatblumen gemustert, wird in der Sakristei von San Francesco in Assisi bewahrt. Der Goldgrund des Medaillons in der Mitte ist mit rotumrändertem Eichenlaub verziert; rechts und links ist je eine Eiche gestickt, von breitem Kranz umrahmt, mit einem Bande umwunden, auf welchem man liest: Sixtus IIII. Pont. Max. In der Mitte vor dem heiligen Franz, der ein mächtiges Kreuz trägt, kniet der Papst in faltenreichem Mantel, auf dem Haupt die Tiara, deren Ringe aufs zierlichste mit roten und blauen Steinen geschmückt sind. Das leider etwas zerstörte Gesicht lässt doch die Züge des Papstes aufs beste erkennen. Der obere Rand des Aufsatzes ist mit reichen Goldstickereien verziert. Man sieht die Madonna in der Mitte und die zwölf Apostel rechts und links. Das Kunstwerk dient noch heute an besonderen Feiertagen zum Schmuck des Hochaltars. Es ist, wie man sieht, eine Stiftung Sixtus IV. an seinen Ordensheiligen.

DER ROVERE-TEPPICH IN ASSISI

Die Sakristei von San Francesco in Assisi bewahrt ausserdem einen riesigen Teppich, der, wie es scheint, nach einer italienischen Vorlage in Flandern gewebt worden ist. Das Prachtstück war jahrzehntelang überhaupt nicht sichtbar, und wird erst seit wenig Jahren wieder, einmal im Jahr Anfang Oktober, während der Feste des h. Franz ausgestellt und über die Orgel gebreitet. Die zahlreichen Figuren sind auf dunklem

Grunde angebracht und von künstlich verschlungenen Ranken, Blättern und Blumen eingefasst. Unten erscheint Sixtus IV., lebensgross, in vollem päpstlichen Ornat, das Prozessionskreuz in der Hand. Rechts neben ihm sieht man Alexander IV. und Petrus Aureoli, links Nikolaus IV. und Bonaventura, den letzteren allein noch ohne Nimbus. Bonaventura wurde am 14. April des Jahres 1482 heilig gesprochen; der Teppich muss also vor diesem Termin nach Assisi gestiftet worden sein. Über dem Papst, in der Mitte, ist die Stigmatisation des h. Franciskus dargestellt, der vor einem scharlachroten Zelte knieet. Links steht die h. Chiara mit der Hostie, neben ihr ein S. Charis comes; rechts der h. Antonius von Padua und die h. Elisabeth. Oben endlich am Rande des Teppiches zwischen Ludwig von Toulouse und Bernardino von Siena erscheint Maria mit dem Kinde, das seine flämische Herkunft deutlich verrät. Vor allen diesen Franciskanerheiligen zeichnet sich der Kopf des Papstes durch individuelle Züge und Lebendigkeit des Ausdruckes aus.

Dieser herrliche Arazzo, dem sich in Italien kein zweiter an die Seite stellen lässt, ist bis heute vollständig unbekannt geblieben, da er niemals an Fremde gezeigt wird. Ich verdanke es einem glücklichen Umstande und der Güte des Herrn Prior Francesco Dall' Olio, dass ich ihn, wenn auch nur wenige Minuten, sah. Daher konnte die Beschreibung nicht genauer ausfallen. Eine Bitte, den Teppich photographieren lassen zu dürfen, hat der Orden einstweilen noch abschlägig beschieden.

E.

INTARSIABILDER SIXTUS IV.

1. Chorgestühl in S. Francesco in Assisi.
2. Chorgestühl im Dom zu Savona.

INTARSIA-BILDNISSE SIXTUS IV.

Es lassen sich noch zwei Intarsia-Bilder Sixtus IV. nachweisen, aber beide entstanden erst nach seinem Tode. An den Rückwänden des Chorgestühles der Oberkirche von San Francesco in Assisi, welches im Jahre 1501 vollendet wurde, sind alle hervorragenden Bekenner des Franziskanerordens angebracht, und unter ihnen sieht man an der rechten Wand auch das Brustbild Sixtus IV. in Mantel und mit der Tiara, in der Linken ein Buch, in der Rechten die Schlüssel. Das Chorgestühl im Dom von Savona, welches 10,000 Scudi kostete und zum Teil eine Stiftung Julius II. war, wurde erst im Jahre 1509 vollendet. Hier sieht man in der Mitte nebeneinander die Bilder Julius II. und Sixtus IV., den ersteren in ganzer Figur, den letzteren als Brustbild, beide das segnende Kind anbetend, welches die Madonna ihnen entgegenhält. Das Chorgestühl in Assisi wurde im Jahre 1899 restauriert, das Chorgestühl in Savona befindet sich teilweise in beklagenswertem Zustande. Vgl. über das Chorgestühl von Savona: Nuova guida di Savona (ohne Jahreszahl und Namen des Verfassers) p. 92; über das Chorgestühl von Assisi: Henry Thode, Franz von Assisi p. 185.

F.

DIE MEDAILLEN SIXTUS IV.

Die Medaillen, welche auf Sixtus IV. geprägt wurden, sind schon von Alfred Armand vollzählig genannt worden[1]). Aber sie wurden noch niemals zeitlich geordnet und

[1]) Vergl. auch Müntz III p. 88. Sehr unübersichtlich ist die Anordnung der Medaillen im Trésor de numismatique. Die folgenden Citate beziehen sich alle auf den dritten Band, Teil II

sind zum Teil noch nicht in den richtigen Zusammenhang mit den Zeitereignissen gebracht worden. Wir zählen heute fünfzehn Exemplare, von welchen elf noch unter Sixtus selbst, die übrigen vier erst am Ausgange des sechzehnten Jahrhunderts geprägt wurden. Diese letzten vier sind Werke des Paladino. Ausserdem können wir noch die Namen des Andrea Guazzalotti und des Vittore Gambello mit je einer Medaille verbinden; die übrigen neun mögen, teilweise wenigstens, von dem Florentiner Simone di Giovanni und von dem Römer Paolo di Giordano geprägt worden sein, welche damals der Münze des Papstes vorstanden. Raffael Maffei nennt einen Lysippus, der eine Medaille Sixtus IV. geprägt haben soll. Dieser Name aber kann mit Sicherheit mit keiner der erhaltenen Medaillen in Verbindung gebracht werden. Sämtliche Medaillen Sixtus IV. zeigen auf der Vorderseite den Porträtkopf des Papstes, auf welchem fast regelmässig die Tiara ruht.

I. MEDAILLEN UNBESTIMMTEN DATUMS

1. Armand I p. 56 n. 4.
«SIXTUS . PP . IIII . URBIS . RENOVATOR .» — R. «CONCOR . ET . AMATOR . PACIS . PON . MAX . PPP . — ECCLESIA.»
Armand hat die Medaille auch beschrieben. Sie ist aber nicht bei Bonanni abgebildet, wie er angiebt. Jedenfalls entstand die Medaille in der späteren Regierungszeit Sixtus IV. und bezieht sich vielleicht auf den Frieden, den der Papst im Dezember 1482 mit Florenz, Mailand und Neapel schloss.
2. Armand II p. 63 n. 6.
«SIXTUS . IIII . PONT . MAX . URBE . REST .» — R. «UTILITATI PUBLICAE .»
Auch hier lässt das „urbe restaurata“ auf eine spätere Entstehungszeit schliessen.



Abb. 259 MEDAILLE SIXTUS IV. VON GUAZZALOTTI

und III: Médailles coulées et ciselées en Italie aux XVe et XVIe siècles und Choix historique des médailles des papes depuis le milieu du XVe siècle jusqu'à nos jours.

3. Armand III p. 143 G.
«SIXTUS . IIII . PONT . MAX .» — R. «ETSI ANNOSA GERMINAT»
Abb. Bonanni p. 91 I u. II [Abb. 260].

II. MEDAILLEN GANZ, ODER ANNÄHERND BESTIMMBAREN DATUMS

4. Armand I p. 297 n. 16.
«SIXTUS . IV . PONT . MAX .» — R. «FRAN . DELLA . ROVERE . DI . SAVONA . MCDLXXI .» Roverewappen.
Abb. Trésor numismatique III Pl. III, 1. Medaille des Palatino nach einer älteren Vorlage.
5. Armand I p. 39.
Bolzenthal (Skizzen zur Kunstgeschichte der modernen Medaillen-Arbeit Berlin, 1840) erwähnt unter den Arbeiten des Pietro da Milano eine Medaille Sixtus IV. mit der Jahreszahl 1472. Exemplare dieser Medaille sind unbekannt.
6. Armand II p. 62 n. 3.
«SIXTUS . IIII . PONT . MAX . SACRI . CULTOR .» — R. «CURA . RERUM PUBLICARUM.»
Abb. Bonanni p. 91, VIII. Auf der Rückseite sieht man die Sixtus-Brücke über den Tiber. Die Münze wurde am 29. April 1473 in die Fundamente der Tiberbrücke gesenkt. Vgl. Pastor II p. 481. Armand III p. 180, schreibt versehentlich 1483.
7. Armand II p. 62 n. 5.
«PETRE . PASCE . OVES . MEAS . SIXTUS . IIII . PONT . MAX . AN . JUBILEI .» — R. «DOMINE . ADIUVA . NOS . MODICE . FIDE . QUARE . DUBITASTI .»
Goldmünze auf das Jubiläumsjahr 1475 geprägt.
8. Armand II p. 62 n. 2.
«SIXTUS . IIII . PON . M . ANO . JUBILEI .» — R. «GLORIOSA . DICTA . SUNT . DE . TE . CIVITAS . DEI.»
Abb. Bon. 91, V. Tres. N. I, XXIV, 5.
9. Armand I p. 297 n. 17.
«SIXTUS . IV . PONT . MAX .» — R. «CITA . APERITIO . BREVES . AETERNAT . DIES . — G . PALADINO.»
Abb. Tres. num. III Pl. III, 2. Bon. p. 91, VI. Medaille Paladinos auf das Jubiläumsjahr.
10. Armand I p. 297 n. 18.
«SIXTUS . IV . PONT . MAX .» — R. «ANNO . JUBIL . — ALMA . ROMA. — 1475 .»
Abb. Bon. p. 91, 10. Medaille Paladinos.
11. Armand I p. 297 n. 19.
«SIXTUS . IV . PONT . MAX .» — R. CONSTITUIT . EUM . DOMINUM . DOMUS . SUAE . — ROMA .»
Abb. Bon. p. 91, 11. Medaille Paladinos auf das Jubiläumsjahr.
12. Armand II p. 62 n. 1.
«SIXTUS . IIII . PONT . MAX . SACRI . CULT .» — R. «HEC . DAMUS . IN . TERRIS . AETERNA . DABUNTUR . OLIMPO .»
Abb. Tres. num. II Pl. XXIV, 3. Bon. p. 91, III. Auf der Rückseite dieser Medaille erscheint Sixtus thronend, und über ihn halten Franziskus

und Antonius die Tiara. Zweifelsohne wurde diese Medaille auf die goldene Bulle vom Jahre 1479 geprägt, durch welche Sixtus IV. den Franziskanern und Dominikanern zahlreiche Privilegien verlieh. Pastor II p. 510.

13. Armand I p. 50 n. 10.

«SIXTUS . IIII . PON . MAX . SACRI . CULT .» — R. «SIXTE . POTES . — PARCERE . SUBIECTIS . ET . DEBELLARE . SUPERBOS . — CONSTANTIA . — MCCCCLXXXI.» [Abb. 259].

Abb. Supino, Tav. XIV. — Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlg. 1881 Tav. XXIV. — Bon. (ungenau) p. 91, IX. Die Medaille ist ein Werk des Andrea Guazzalotti und wurde auf die Wiedereroberung Otrantos am 10. September 1481 geprägt.

14. Armand II p. 62 n. 4.

«SIXTUS . IIII . PONT . MAX . URB . REST .» — R. «JUL . CARD . NEPOS . IN . OSTIO . TIBERINO ·»

Abb. Bon. p. 91, VII. — Tres. p. XXIV 4. Auf der Rückseite der Medaille sieht man die drei Befestigungstürme von Ostia. Die Burg von Ostia war am Ausgang des Jahres 1483 vollendet. Vgl. Guglielmotti, Fortificazioni nella spiaccia Romana p. 58.

15. Armand I p. 116 n. 9.

«SIXTUS . IIII . PONTIFEX . MAXIMUS . URBE . RESTAURATA .» — R. «OP . VICTORIS . CAMELIO . VE .»

Abb. Bon. 91, IV. — Tres. Num. III Pl. III, 3. — Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlg. 1881 Tav. XVII. Auf dieser Medaille Gambellos erscheint Sixtus älter, als auf allen übrigen, und hier trägt er zum erstenmal die neue Tiara, mit welcher er am Ostersonntag des Jahres 1484 auf der Loggia erschien, den Segen zu spenden. (Muratori XXIII p. 195.) Die Medaille Gambellos ist also das letzte Porträt Sixtus IV., welches wir besitzen. Nach ihr hat auch Antonio Pollajuolo, so möchte man annehmen, das Erzbild des Papstes entworfen.



Abb. 260 RÜCKSEITE EINER MEDAILLE SIXTUS IV.

ANHANG III

DOKUMENTE

HERAUSGEGEBEN VON HEINRICH POGATSCHER

EINLEITUNG

Anfang des Jahres 1900 wurde mir der ehrenvolle Antrag gestellt, für vorliegendes Werk die von Müntz und anderen, zumal aus den Rechnungsbüchern der apostolischen Kammer veröffentlichten Dokumente zur Geschichte der Sixtinischen Kapelle nachzuprüfen, zu ergänzen und, wenn möglich, namentlich aus denselben Rechnungsbüchern neue Dokumente herbeizuschaffen. Der Umstand, dass ich für eine von P. Ehrle vorbereitete grosse Publikation über die Geschichte des Vatikan ohnehin die Rechnungsbücher der Camera apostolica durcharbeitete, liess mich die an mich gerichtete Anfrage bejahend beantworten und P. Ehrle gab seinerseits die freundlichste Zustimmung hiezu.

Die Dokumente in Abteilung I—III stammen fast ausschliesslich und die in Abteilung IV zum Teile aus den Rechnungsbüchern der Camera apostolica. Diese Rechnungsbücher befinden sich für den in Betracht kommenden Zeitraum teils im vatikanischen Archive, teils im Archivio di Stato in Rom.

Hier nur einige Worte über die für unsere Zwecke in Betracht kommenden und daher durchgesehenen Serien und Bände, nur so viel, als zum besseren Verständnisse der Dokumente selbst unbedingt nötig ist[1]).

Die beiden wichtigsten Serien sind die enge zu einander gehörigen Serien der Mandati und die der Libri Introitus et Exitus, erstere im römischen Staatsarchiv, letztere, für unseren Zeitraum, im vatikanischen Archive.

Die Libri Mandatorum (und Bulletarum)[2]) enthalten die Abschriften, sind die Register der vom päpstlichen Kämmerer (Camerarius sanctissimi domini nostri) ausgehenden, an den päpstlichen Schatzmeister, Thesaurarius, gerichteten Zahlungsaufträge, Aufträge zur Zahlung einer bestimmten Summe, meist durch den Banquier der Kurie (Depositarius, Depositarius generalis) an eine bestimmte Person; die Libri introitus et exitus, die allgemeinen Kassenjournale, buchen in ihrer zweiten Abteilung, dem Exitus, die auf Grund dieser Mandate wirklich erfolgten Zahlungen[3]). Das Original dieser Kassabücher, Libri Introitus et Exitus, ist das vom Banquier der Kurie, dem Depositarius[4]), in italienischer Sprache geführte Kassenjournal, das dann in der Camera apostolica ins Lateinische übersetzt und in zwei völlig gleichlautenden Exemplaren ausgefertigt wurde, das eine für die Regi-

[1]) Wer näheren Aufschluss über die Camera apostolica des XV. Jahrhunderts wünscht, sei namentlich auf A. Gottlob, Aus der Camera apostolica des XV. Jahrhunderts, Innsbruck 1889, verwiesen. Die ganz kurzen, gelegentlichen Bemerkungen von Müntz (z. B. Les arts à la cour des Papes Innocent VIII. etc. Paris 1898 p. 10) sind doch gar zu kurz.

[2]) Vgl. darüber Repertorium Germanicum. Regesten aus den päpstlichen Archiven zur Geschichte des Deutschen Reichs und seiner Territorien im XIV. und XV. Jahrhundert. Pontifikat Eugens IV. (1431—1447). I. Band bearbeitet von R. Arnold. Berlin 1897. p. XLVI—XLVIII. — Gottlob a. a. O. p. 78—79. 141.

[3]) Vgl. Repertorium Germanicum p. XLII—XLVI. — Gottlob a. a. O. namentlich p. 131 ff.

[4]) Über ihn vgl. namentlich Gottlob a. a. O. p. 110 ff.

stratur des Camerarius, das andere für die des Thesaurars[1]). Von den italienischen Kassabüchern des Depositarius sind nur wenige erhalten, innerhalb des hier in Betracht kommenden Zeitraumes nur für ein Jahr (1484. Intr. et Exit. 510 Pars I)[2]); dagegen sind meistens die beiden lateinischen Parallelbände erhalten.

Die Mandate sind immer ausführlicher gehalten, als der entsprechende Zahlungseintrag. Letzerer verweist stets auf das der Zahlung zu Grunde liegende Zahlungsmandat und giebt den Grund der Zahlung nur in aller Kürze an. Zwischen Mandat und wirklich erfolgter Zahlung vergehen meist einige Tage (in I A 2 nur 1 Tag), mitunter Monate, in einem der hier mitgeteilten Fälle (II 5) über 2¹/₂ Jahre. Die chronologische Anordnung der mitzuteilenden Stücke erfolgte nach dem Datum der Mandate und nicht der Zahlungen, erstlich der grösseren Ausführlichkeit und Wichtigkeit der Mandate wegen, dann aber auch, weil das Mandat dem Werke, der Arbeit, für welche die Bezahlung angeordnet wird, zeitlich näher liegt, als die oft sehr spät erfolgende Zahlung. Die Zahlungseintragung füge ich gleich zu dem betreffenden Mandate, und zwar unter derselben Nummer, hinzu.

Durchgearbeitet wurden folgende Mandati — da eine durchlaufende Numerierung der Bände in den einzelnen Serien des Staatsarchives nicht besteht, können die Bände nur nach den Jahren citiert werden, die sie nach den Rückenaufschriften oder in Wirklichkeit enthalten —:

1471—1473.

1472—1476 (eigentlich 1473—1476 mit einigen wenigen Nachträgen von 1472 und Anfang 1473 am Beginne).

1479—1481 (1476—1479 fehlt leider).

1479—1485, betrifft aber die Finanzen der Stadt Rom; von Müntz noch citiert: Mand. 1476—1485.

Die bisher genannten Bände enthalten jedoch nichts für die Sixtinische Kapelle; dagegen konnten den folgenden Mandatenbänden Dokumente für dieselbe entnommen werden:

1482—1484 (daraus die Dokumente III 1—4, IV C. 1).

1484 (daraus III 5 und III a).

1484—1489 nach der Rückenaufschrift; das Mandatenregister umfasst jedoch bloss die Jahre 1484—1486; darnach folgen in demselben Bande Mandata sancte cruciate, die bis 1489 reichen. Aus dem ersten Teile dieses Bandes stammen die Dokumente I A 2. 3. I B. II 4. 5. III 6—8[3]).

Von den Libri introitus et exitus des vatikanischen Archivs wurden durchgearbeitet:

vol. 508 = 509	1483—1484	(genauer 1483 April 1 — 1484 März 31); daraus die Dokumente III 1—4.
510	1484	(April 1—August 13); der erste Teil dieses Bandes ist das italienische Rechnungsbuch der Depositarie, der zweite das entsprechende lateinische der apostolischen Kammer; daraus die Dokumente III 5 u. III a[4]).
511	1484—1485	(1484 September 9 — 1485 August 31); daraus I B. II 4. III 6. 7.

[1]) Vgl. Repert. Germ. p. XLII. — Gottlob a. a. O. p. 131—132.
[2]) Daraus die Dokumente III 5 und III a.
[3]) Über diese Mandatenregister vgl. Gottlob a. a. O. p. 58 und 62.
[4]) Zu 508—510 vgl. Gottlob a. a. O. p. 58.

512 = 513 1485—1486 (1485 September 1 — 1486 August 31); daraus I A 2. 3.

Die folgenden Introitus et Exitus-Bände wurden nicht ganz durchgearbeitet, sondern in denselben nur die den hier mitzuteilenden Zahlungsaufträgen entsprechenden Zahlungen gesucht und ihnen entnommen.

514 = 515 1486—1487 (1486 September 1 — 1487 August 31); daraus III 8.

516 = 517 1487—1488 (1487 September 1 — 1488 August 31 [30]); daraus II 5[1]).

Die unten mitgeteilten Mandate fallen sämtlich in die Zeit zwischen Mai 1483 und Juni 1486; Camerarius war damals Raffael Riario („Raphael sancti Georgii ad velum aureum diaconus cardinalis domini pape camerarius"); von ihm gehen alle hier mitgeteilten Mandate aus. Der Thesaurarius bezw. Vicethesaurarius und der Depositarius bezw. Vicedepositarius werden in den mitgeteilten Mandaten und Zahlungseinträgen nicht namentlich genannt[2]); ihre aus den betreffenden Bänden natürlich leicht festzustellenden Namen interessieren hier nicht.

Mandaten- und Exitus-Register buchen unter anderem auch die an den „Expenditor sanctissimi domini nostri" „pro expensis quotidianis ipsius palatii" angewiesenen und ausbezahlten Summen — aber eben nur die Höhe dieser Summen. Natürlich führte der Expenditor über die damit von ihm gemachten Auslagen Buch. Leider ist die Serie dieser von dem päpstlichen Expenditor geführten Rechnungsbücher nur sehr unvollständig, sehr lückenhaft erhalten; sie befindet sich gleichfalls im Archivio di Stato in Rom, in der Abteilung Archivio camerale, unter der Bezeichnung: Spenditore cubiculario (Spese minute di palazzo).

Für uns kommen die beiden Bände 1482—1483 und 1483 (1483—1484) in Betracht. Da ich über dieselben in der Litteratur nichts finde, sei mir eine kurze Beschreibung derselben gestattet.

Der erstere Band (1482—1483) — von 108 modern numerierten Papierfolios von 214 × 287 mm — nennt sich selbst auf fol. 1: „Liber expensi et recepti per Petrum Perrini expenditorem S. D. N. pape Sixti IIII de anno M°CCCCLXXXII incipiendo prima die octobris" (alte, gleichzeitige Aufschrift). Er enthält zunächst f. 2—2', die „Copia mandatorum camere apostolice factorum D. Petro Perrini expenditori pro habendis pecuniis a domino vicedepositario" von 1482 Oktober 7 bis 1483 Mai 13, und fol. 6 bis zum Schlusse seine Expense von 1482 Oktober 1 bis 1483 Mai 19, und zwar Tag für Tag. Am Schlusse stellt er zusammen die Summa grani empti und die Expense pro vinea in dieser Zeit. Müntz citiert diesen Band unrichtig als T. S. (d. h. Tesoreria segreta) 1482—1483[3]). Der Band bietet nichts für unsere Zwecke.

Der andere Band, von 1483 nach der Rückenaufschrift, in Wahrheit jedoch 1483 und 1484 umfassend — von 204 Folien (bis 201 alt foliiert), Papier, 210 × 286 mm — ist das Rechnungsbuch desselben Petrus Perrini expenditor sanctissimi domini nostri von 1483 April 1 bis 1484 August 31, das er am 14. Januar 1485 „in plena camera" vorwies, und das daselbst vom Vicecamerarius zwei Kammerklerikern zur

[1]) Zu 511—517 vgl. Gottlob a. a. O. p. 63.

[2]) Nur in III 1 und III a wird der vicedepositarius mit Namen angeführt.

[3]) Unrichtig, denn Tesoreria segreta ist eine andere, davon verschiedene Serie; Müntz arbeitete jedoch im Staatsarchiv zu einer Zeit, als die Zuweisung der einzelnen Bände zu den Serien noch nicht endgültig erfolgt war.

Revision überwiesen wurde. Es enthält wieder zunächst (fol. 3—4) seine Einnahmen („Hic annotabuntur et scribentur pecunie habite et habende a domino depositario per me Petrum Perrini expenditorem sanctissimi domini nostri pro expensis domus sive palacii apostolici“ fol. 3) und fol. 5—200 Tag für Tag seine Ausgaben. Müntz citiert diesen Band bald als T. S. 1483, bald als T. S. 1483—1484.

Dieser Band bot einige, allerdings sehr geringfügige Ausgaben; die Excerpte, in denen ich — etwas weitherziger als sonst — alles, auch nur im entferntesten auf die Kapelle bezügliche aufnahm, bis herab zu den Besen, welche knapp vor der feierlichen Einweihung der Sixtina zur gründlichen Reinigung derselben angeschafft wurden, sind unter Nr. 11 in der Abteilung III (innere Einrichtung) vereinigt, wohin doch die meisten der Posten gehören.

Eine wichtige Ergänzung zu den eigentlichen Rechnungsbüchern bieten zwei weitere Serien von Bänden, die ebenfalls zur Camera apostolica in naher Beziehung stehen, wenn sie auch nicht eigentlich Rechnungsbücher sind.

Die Armarien XXIX und XXX des vatikanischen Archivs enthalten die Serie der sogenannten Diversorum cameralium oder Diversa cameralia, — jetzt so mit Beifügung der Nummer citiert; sie sind nämlich durch beide Armarien hindurch fortlaufend numeriert; in diese „registra diversarum litterarum“ (wie die Bände dieser Serie z. B. im Inventar des Archivs der Camera apostolica von 1440 heissen)[1]), wurden von der Camera apostolica ausgehende Schriftstücke eingetragen, „die sich in die anderen Registerreihen nicht einordnen liessen“; ihr Inhalt ist sehr mannigfaltig; Aussteller meist der Camerarius, bezw. sein Stellvertreter, aber auch der Thesaurar[2]).

Durchgearbeitet wurden:

Div. cam. 44 (1484—1486); diesem Bande entstammt das Dokument I A 1.

Die Bände 41 (1482—1483), 42 (1471—1482), und 43 (1473—1484) dagegen ergaben nichts für die Sixtina.

Müntz[3]) bringt aus Div. cam. 48 (1491—1492) und 50 (1492—1495) zwei zwar späte, aber doch noch hierher gehörige Dokumente, die unten aus den betreffenden Bänden kollationiert unter III 9 und 10 folgen; die Bände selbst wurden, als unserer Zeit schon allzu fern liegend, nicht weiter durchgesehen.

Die drei unten aus dieser Serie mitgeteilten Dokumente, die in die Jahre 1486 bis 1493 fallen, gehen von demselben Kämmerer Raffael Riario aus, wie die mitgeteilten Mandate.

Das vatikanische Archiv — für spätere Zeitläufte kommt auch das römische Staatsarchiv in Betracht — enthält verschiedene Bände, deren Inhalt auf die Thätigkeit der Kammernotare zurückgeht; und zwar sind es teils Protokolle eines Kammernotares, teils Protokolle mehrerer Kammernotare, teils einzelne Notariatsakte von Kammernotaren, — Originale und Kopien —, welche erst später zu Bänden vereinigt wurden.

Die meisten finden sich in Armarium XXXIV des vatikanischen Archivs vereinigt; für unsere Zeit kommen in Betracht:

tom. 11. Instrumenta cameralia 1464—1502, so nach dem Rückentitel; in Wahrheit 1460—1504.

[1]) Publiziert von E. v. Ottenthal, Die Bullenregister Martin V. und Eugen IV. in: Mitteilungen des Instituts für österr. Geschichtsforschung, Ergänzungsband 1. 1885 p. 568 (p. 168 des S.-A.)
[2]) Vgl. Repertorium Germanicum p. XLVIII f. — Ottenthal, Römische Berichte IV. Bemerkungen über päpstliche Kameralregister des XV. Jahrhunderts in: Mitteilungen des Instituts für österr. Geschichtsforschung 6. 1885 p. 615—626.
[3]) Müntz, Les arts à la cour des Papes Innocent VIII. etc. p. 119 und 120.

tom. 12. 1466—1482 (Protokoll des Gaspar Blondus).

tom. 13. 1487—1496; in Wahrheit aber beginnen die Stücke früher und gehen bis 1505.

Eine genaue Durchsicht dieser drei Bände ergab jedoch nichts für unsere Zwecke.

Dagegen ist für die Sixtinische Kapelle sehr wichtig ein in dieselbe Serie gehöriger, aber merkwürdigerweise in eine ganz andere Serie, in die er gar nicht hinein gehört, geratener Band, den übrigens bereits Gnoli gekannt und für die Sixtina benützt, aber nicht erschöpft hat, nämlich der Band Obligationes et Solutiones 79 A (früher Introitus et Exitus 586). Derselbe — er trägt die Rückenaufschrift Notae cam. contr. oblig. sub Sixti(!) IV et Innoc. VIII — ist ein Protokoll mehrerer Kammernotare von 1480—1496 (eigentlich reicht der Band nur bis 1492; denn darnach findet sich nur ein einziger Notariatsakt von 1496 registriert). Der schon ursprünglich einheitliche Band beginnt fol. I ohne Überschrift; dagegen beginnt fol. XLIII das Pontifikat Innocenz VIII. mit folgender Aufschrift: „De tempore domini Innocentii pape VIII. Incipiunt note contractuum stipulatarum per notarios camere apostolice infrascriptos de rebus et negotiis tangentibus dictam cameram de tempore sanctissimi domini nostri domini Innocentii pape VIII et primo videlicet." Ich entnahm diesem Bande II 1 und II 2; II 1 war bereits von Gnoli, wenn auch ganz ungenügend, publiziert; das im Codex fast unmittelbar darauf folgende Dokument II 2 dagegen nicht[1]).

Auf eine Durchsicht der vielen Hunderte vatikanischen, Breven-, Suppliken- und Lateran-Register Sixtus IV. und Innocenz VIII. verzichtete ich, weil dieselbe — eine übrigens nur in Jahren zu bewältigende Arbeit — gar kein oder höchstens nur ein verschwindend kleines, zu der Riesenarbeit in gar keinem Verhältnisse stehendes Ergebnis versprach. Die Durchsicht der verschiedenen alphabetischen und chronologischen Indices und Repertorien des vatikanischen Archivs, auf die ich mich allein beschränken musste, ergab nichts für unsere Zwecke.

Die Dokumente der IV. Abteilung stammen, wie bereits erwähnt, nur zum geringsten Teile (IV C 1) aus diesen Serien; über ihre anderweitigen Quellen berichte ich besser daselbst.

Ein Dokument (II 3) aus dem Archivio notarile zu Perugia[2]) verdankt Dr. Steinmann der Güte des Conte Luigi Manzoni; dieses Dokument führte mich auf die entsprechende Eintragung in einem Rechnungsbuche der Tesoreria di Perugia e dell' Umbria (busta N. 21 — N. IV 1489—1490) im Staatsarchiv zu Rom (ebenfalls unter II 3 mitgeteilt[3]).

Was die in unseren Dokumenten, soweit sie in die Zeit von 1483—1486 fallen, — und das sind die meisten — vorkommenden Münzsorten betrifft, so begegnen in den Mandaten verschiedene Münzsorten; die meisten lauten auf Zahlung einer bestimmten Summe von floreni de carlenis X pro floreno oder, was

[1]) Gar nicht in Betracht kommen die Bände 34 und 35 des Armarium XXXIII des vatikanischen Archivs: tom. 34 Liber quitantiarum censuum 1464—1472, tom. 35 Liber quitantiarum censuum 1471—1485; sie enthalten eben nur Quittungen über bezahlte Census; ich erwähne sie jedoch deshalb, weil sie in dem von De Pretis angelegten Inventare der achtzig Armarien des vatikanischen Archivs (im sogenannten De Pretis grandissimo) einfach als »registrum quietantiarum« angeführt werden, eine Bezeichnung, die unberechtigte Hoffnungen zu erregen geeignet ist.

[2]) Über dieses Archiv vgl. G. Mazzatinti, Gli archivi della storia d'Italia vol. 1. 1897—98, Rocca S. Casciano. p. 115—125.

[3]) Vgl. das Inventar dieser Serie, das Conte Com. L. Fumi als Beilage zum »Bolletino della regia deputazione di storia patria per l'Umbria« eben (anno 6. 1900 fasc. 1) zu publizieren beginnt

dasselbe ist, von floreni de bolendinis 75 pro floreno (also 1 carl. = $7^1/_2$ bol.); andere lauten auf flor. de camera schlechthin, auf flor. de camera de carl. X pro floreno (oder de bol. 75 pro floreno); andere schliesslich auf flor. auri de camera, auf flor. auri in auro de camera. Am Rande ist immer dieselbe Summe, die im Kontexte steht, ausgeworfen, mit der einfachen Bezeichnung flor., ohne Angabe der Münzsorte. In den Introitus- und Exitusbüchern ist im Texte der Eintragung der gezahlte Betrag in derselben Münzsorte aufgeführt, wie in dem der Zahlung zu Grunde liegenden Mandate, also in unseren Dokumenten in flor. de carl. X pro floreno oder, was dasselbe ist, de bol. 75 pro floreno, oder in flor. auri (in auro) de camera. Am Rande ist der Betrag wiederholt, aber umgerechnet auf flor. von 72 bol. Auch dieser letztere flor. heisst flor. de camera. Dabei gilt in diesen Jahren der flor. de carl. X eben 75 bol. (also 1 flor. zu 72 bol. + 3 bol.) und der flor. auri (in auro) de camera 11 carl. = $82^1/_2$ bol. (also 1 flor. zu bol. 72 + $10^1/_2$ bol.).

Ich berücksichtige hier nur die in unseren Dokumenten vorkommenden Fälle. In den Mandati und Introitus und Exitus kommen natürlich auch andere Münzsorten vor; namentlich lauten Mandat und entsprechender Zahlungseintrag häufig auf flor. schlechthin oder auch auf flor. de camera, womit, wenn im Exitusbande am Rande derselbe Betrag ausgeworfen ist, flor. zu 72 bol. gemeint sind [1]).

Müntz [2]) setzt den Kammer-Goldgulden oder Dukaten gleich 10—11 Fr. inneren Goldwertes, gleich mindestens 60 Fr. jetzigen Geldwertes, das Verhältnis der damaligen zur heutigen Kaufkraft nach d'Avenel wie 6 : 1 ansetzend.

Ich füge noch hinzu, dass bei den Beträgen die erste Zahl immer floreni bezw. ducati angiebt, — wie das immer voranstehende fl. oder d. anzeigt, — die folgende Zahl dagegen, die häufig ohne einen solchen Anzeiger erscheint, bolendini (bollendini, bolognini, bononini, baiochi) bedeutet.

Was schliesslich die Editionsart selbst betrifft, so werden die Dokumente immer in vollem Wortlaute mitgeteilt, wie sie in den Handschriften selbst vorkommen, mit all den Rand- und Schlussbemerkungen und Unterschriften, mit der einzigen Änderung bezüglich der Randbemerkungen, dass dieselben des bequemeren Druckes wegen nicht am Rande, sondern im Kontexte selbst gedruckt werden; welche Worte in den Rechnungsbüchern am Rande stehen, das ist teils aus den folgenden allgemein geltenden Regeln ersichtlich; soweit diese nicht hinreichen, wurde jeweils bemerkt, dass und welche Worte am Rande stehen.

Bei jedem Mandat und jedem Zahlungseintrag ist in den Mandatenregistern und Introitus und Exitus-Büchern links am Rande beim Anfange des Dokumentes oder nicht weit darunter der besseren Übersichtlichkeit der Bücher wegen mit einem Schlagworte kurz der Inhalt des Mandates bezw. der Zahlung angegeben: meist durch Nennung der Person, zu deren Gunsten das Mandat ausgestellt ist, bezw. die die Zahlung erhält, aber auch durch sonstige kurze Inhaltsangabe, Angabe des Grundes der Zahlung. Diese Randbemerkungen setzte ich stets an den Beginn des Dokumentes als erste Zeile — das im Drucke noch eine Zeile höher, rechts oben stehende, kursiv gedruckte Datum steht natürlich nicht im Dokumente.

In den Mandatenregistern ist bei jedem Mandate der Betrag, der im Texte des Mandates selbst steht, nochmals rechts am Rande wiederholt, und zwar

[1]) Vgl. namentlich (Garampi), Saggio di osservazioni sul valore delle antiche monete pontificie p. 34—36. 48. 142. Appendice p. 182. 187. — Müntz, E., L'atelier monétaire de Rome. Documents inédits sur les graveurs de monnaies etc. in: Revue numismatique III s. t. 2. 1884. p. 220—251, 313—332, u. z. p. 225 n. 1.

[2]) Les arts à la cour des Papes Innocent VIII etc. p. 40.

beiläufig an derselben Stelle des Randes, wo er im Kontexte steht; diese Randbemerkung drucke ich, obzwar die Wiederholung eigentlich nicht gerade notwendig ist, am Schlusse des Postens, unmittelbar vor der Quellenangabe, ebenfalls ab, mit der Bemerkung: *[rechts am Rande wiederholt]*. Bei den Exitus steht der Betrag, der im Kontexte erscheint, aber umgerechnet auf flor. zu 72 bol., rechts am Rande, und zwar am Schlusse des Zahlungseintrages, in gleicher Linie mit der letzten Zeile des betreffenden Zahlungseintrages; beim Drucke wurde derselbe einfach vom Rande in den Kontext an den Schluss der letzten Zeile des betreffenden Zahlungseintrages eingerückt.

Bei den Mandaten steht unter jedem Eintrag links unten der nicht eigenhändige Kontrollvermerk des Ausstellers, in unseren Dokumenten stets „R. etc." (d. h. Raphael — camerarius), rechts unten der Name des ausfertigenden und kollationierenden Kammernotars [1]). Beide Vermerke erscheinen im Drucke an den nämlichen Stellen. Bei den Exitus erscheint bei jedem Posten links am Rande der Revisionsvermerk des kontrollierenden Kammerklerikers: „Ita est" und sein Name, oder „Doc." („Docuit.") und sein Name [2]). Diesen Vermerk setzte ich an den Schluss des betreffenden Postens, unmittelbar vor der Quellenangabe, übrigens mit der Bemerkung: *[links am Rande]*.

Bei den Diversa cameralia erscheint zu Beginn des Dokumentes links am Rande der Inhalt durch Schlagwort kurz angegeben — im Druck als erste Zeile des betreffenden Dokumentes; am Ende des Dokumentes links unten die Unterschrift „R. etc." wie bei den Mandaten, rechts unten die Visa der Kammerkleriker und die Unterschrift des Kammernotars — alle diese im Drucke an der ursprünglichen Stelle [3]).

Diese kurzen Bemerkungen wollen nur das äussere Aussehen der Dokumente, wie sie in den Rechnungsbüchern erscheinen, in etwas veranschaulichen, und haben nur die speziellen Fälle im Auge, die uns in den unten mitgeteilten Dokumenten begegnen; die Führung und Kontrolle der Rechnungsbücher wollen natürlich mit diesen kurzen Bemerkungen nicht im entferntesten dargestellt sein.

In den Mandaten-Bänden sind die formelhaften Bestandteile meist stark gekürzt; ich ergänze bei dem ersten mitgeteilten Mandate (I 2) das Fehlende nach den in den Mandatenregistern im vollen Wortlaute eingetragenen Fällen.

Alles nicht in der handschriftlichen Vorlage selbst stehende, von mir ergänzte, ist in den Dokumenten kursiv gedruckt und überdies, wenn der Zusatz im Kontext der Dokumente selbst erfolgt, zwischen eckige Klammern gesetzt. Das gleiche gilt von den nicht sicheren Auflösungen von Abkürzungen (namentlich der Endungen), von den Ergänzungen der Eigennamen, auch wenn diese ganz sicher sind, und auch in den Fällen, in denen die Auflösung zwar sicher ist, es aber doch aus irgend einem Grunde wünschenswert sein kann, die Art der Abkürzung in der handschriftlichen Vorlage zu kennen: in allen diesen Fällen steht die Auflösung kursiv in eckigen Klammern. Wenn die Auflösung der Abkürzung ganz sicher ist und es auch keinen Wert hat, die Art der Abkürzung im Originale kennen zu lernen, d. h. also in den meisten Fällen, sind die Abkürzungen der handschriftlichen Vorlage ohne weiteres aufgelöst, d. h. ohne dies durch den Druck irgendwie anzuzeigen. Kursiv gedruckt ist aber im folgenden überhaupt alles, was Zusatz des Herausgebers ist, also auch die einleitenden Bemerkungen zu den einzelnen Abteilungen oder zu den einzelnen Dokumenten, Anmerkungen zu denselben, kurz alles, was nicht urkundlich ist.

[1]) Vgl. hiezu Repertorium German. p. XLVII. [2]) Vgl. Repert. germ. p. XLIII.
[3]) Vgl. hiezu Repert. germ. p. XLIX und Ottenthal a. a. O. (Römische Berichte IV. M. I. Ö. G. 6. 1885) p. 619—621.

I. DOKUMENTE ZUR BAUGESCHICHTE DER KAPELLE

A. GIOVANNINO DE DOLCI

1.

1486 Februar 13.

Assignamentum pro Cristoforo de Dulcibus pro flor. 3000.
super extraordina*[ri]*o urbis.
ex residuo Sixti[a]).

R*[aphael]* etc.[x]) Dilecto nobis in Christo Cristoforo de Dulcibus de Florentia extraordinario maiori alme urbis salutem etc. Quoniam calculatis tandem computis ratione edificiorum per quondam magistrum Johanninum de Florentia patrem tuum in capella et aliis membris palatii apostolici ac in arce Civitevetule factorum tenus de habitis et receptis per ipsum patrem tuum a felicis recordationis Sixto papa IIII. et camera sua apostolica ac de operibus et materia[b]) rebusque per ipsum patrem tuum in eisdem edificiis expositis repertum fuit pro residuo summe eidem patri tuo *F. 220'* ex causa premissa debite | te eiusdem Johanini filium et una cum matre tua heredem creditorem esse camere apostolice in et de notabili summa pecuniarum, in cuius quidem summe deductionem pro ducatis mille quingentis de carlenis decem pro ducato[c]) te creditorem pro nunc declaramus; et cum etiam nunc tu in necessitatibus sanctissimi domini nostri pape et camere apostolice modo occurrentibus eisdem sanctitati et camere sue apostolice subveniendo ultra dictam summam, in qua ut prefertur creditor existis, aliam summam mille quingentorum ducatorum de carlenis X[c]) similium mutuasti; qua propter sanctissimus dominus noster prefatus te ad officium predictum extraordinariatus maioris alme urbis ad triennium deputavit, prout in brevi sue sanctitatis de deputatione et concessione dicti officii, et de mutuo huiusmodi in libro 2° introituum camere apostolice apparet, cum pacto et conventione, quod tu summam ipsam debitam et aliam nunc mutuatam et modis et terminis infrascriptis recuperare possis; et ideo communicato super hiis r*[everendorum]* p*[atrum]* d*[ominorum]* presidentium et clericorum prefate camere consilio ac de mandato etc. auctoritate etc. tue desuper indemnitati providere volentes, declarantes in *F. 221* primis te ipsius camere pro[d]) dictis summis hoc | est in totum trium milium ducatorum verum creditorem et ipsam cameram efficaciter obligatam, ad recuperandum summam ipsam assignamus tibi omnes et singulos introitus rerum spiritualium tam ex communibus ecclesiarum et monasteriorum quam ex annatis quorumcunque beneficiorum et ex bullis tam per manus tuas quam aliorum quorumcunque expediendis ad ipsam cameram spectantes et pertinentes, hac tamen conditione adiecta, quod post sex menses proxime futuros incipias medietatem dicte summe, hoc est 1500, recu-

1. a) Assignamentum *bis* Sixti *links am Rande in 3 Absätzen.* b) *Folgt durchstrichen:* per.
c) *Links am Rande:* fl. 1500. d) *Folgt durchstrichen:* ip.

1. [x]) *i. e.* Raphael sancti Georgii ad velum aureum diaconus cardinalis domini pape camerarius.

perare, aliam vero medietatem usque ad complementum dicte summe trium milium ducatorum incipias recuperare in principio ultimi anni a die date presentium computando[a]) et ut sequitur usque ad finem dicti biennii recuperare[b]) et consequi debeas. Decernentes insuper officii predicti[c]) exercitium[d]) pro tempore in brevi predicto expresso iuxta voluntatem sanctitatis prefate continuari debere per te et ab eodem[e]) exercitio nullatenus posse te amoveri durante tibi concesso tempore. Et si contingat officium ipsum alteri concedi, tu ab illius exercitio discedere non tenearis | *F. 221'* nisi prius tibi de predicta summa fuerit integraliter satisfactum. Et declarantes salarium et emolumenta ratione dicti officii per te suscipienda et habenda in sortem[f]) sive deductionem dicte summe 3000 ducatorum tibi ut prefertur debitorum computari non[g]) debere, sed ad te vigore officii per te administrandi huiusmodi specialiter pertinere. Mandantes propterea reverendo patri domino *[thesaurario]* generali presidentibus clericis et officialibus dicte camere ac illis ad quos spectat, quatenus ad omnem tuam requisitionem scripturas faciant oportunas et in computis tam dicte camere quam solventium huiusmodi admittant et describant oportune atque etiam admitti faciant, prout et nos admittemus, in contrarium facientibus non obstantibus quibuscunque. In quorum etc.

Dat. Rome in camera apostolica die XIII. februarii MCCCCLXXXVI pont*[ificatu]* predicto anno secundo.

R*[aphael]* cardinalis etc.

visa in camera apostolica L. de Lenis etc.
visa ut supra G. Blondus etc.
visa ut supra Sinolfus etc.
visa ut supra Jo. Gerona etc.
Phy. de Pontecurvo.

Arch. Vat. Divers. cameral. 44 (1484—1486) (Innoc. VIII. div. cam. lib. 1) f. 220—221'[h]*).*

Publ. v. E. Müntz, Les arts à la cour des papes. III, 1, 137—139 (mit unwesentlichen Abkürzungen).

2.

1486 Februar 25.

Ad introitum a Christoforo de Dulcibus, ad exitum sanctissimo domino nostro.

Raphael etc.[1]) Similiter poni et describi fatiatis ad introitum a Christoforo de Dulcibus filio et herede magistri Johannini creditoris ipsius camere ratione edifitiorum

1. a) *In der Hs. hier im Text und am Rande* ⊢. b) *Folgt durchstrichen:* debe.
c) officii predicti *sofort links am Rande nachgetragen.* d) *Folgt durchstrichen:* pro tempore *(abgekürzt geschrieben).*
e) *Folgt durchstrichen:* officio. f) *Folgt durchstrichen:* sue. g) *Folgt durchstrichen:* debitorum.
h) *Eine andere, durchstrichene Zählung bezeichnet diese beiden Folien als 237 und 238.*

2. [1]) *In den Mandatenregistern finden sich in der Regel die Mandate mit Hinweglassung, bezw. Abkürzung der formelhaften Bestandteile eingetragen; so auch hier. Der volle Wortlaut steht meistens nur beim 1. Stücke des Bandes, ferner bei eintretendem Wechsel in der Person des Camerarius und in sonstigen Ausnahmsfällen. So findet sich auch in diesem Bande (1484 bis 1486[89]) das erste Mandat (fol. 1, 1484 September 10) in vollem Wortlaute eingetragen. Unser Mandat von 1486 Februar 25 hat, weil ein Mandat* »ad introitum« *und* »ad exitum«, *an einer Stelle eine von der gewöhnlichen etwas verschiedene Fassung. Immerhin kann auch sie mutatis mutandis der Fassung des 1. Mandates dieses Bandes entnommen werden, welch letztere Fassung auch für alle folgenden aus den Mandatenbänden mitgeteilten Posten, je nach Lage*

in capella et aliis membris palatii apostolici et arce Civitevetule per ipsum Jo. factorum et alios mille quingentos similes quos mutuavit sanctissimo domino nostro et camere apostolice constituentes in totum summam flor*[enorum]* triummilium de k*[arlenis]* X pro flor*[eno]* et quos debet recuperare ex introitibus spiritualibus, prout patet in l*[itte]*ris nostris patentibus registratis et expeditis ut moris est per cameram apostolicam. Ad exitum vero dictos 1500 sibi debitos ut supra ad expensas extraordinarias, alios vero sanctissimo domino nostro quos voluit pro se et pro suis neccessitatibus. Quos etc.[1]) Dat. ut supra[2]) *[i. e. die XXV febr.]* anno II°.

R. etc. B. d. Spello.

[Rechts am Rande wiederholt:] f. III[M].

Rom, Arch. di stato, Mand. 1484—86 (89) fol. CLXVIII.

1486 Februar 26.

S*[anctissi]*mo domino nostro.

Die XXVI. februarii solvit similiter *[i. e. reverendus dominus thesaurarius]* de mandato facto die 25. dicti per introitum et exitum florenos tria milia de carlenis X. pro floreno, videlicet florenos mille quingentos[a]) expensis extraordinariis pro totidem, de quibus efficitur creditor Christoforus[b]) de Dulcibus filius et heres magistri Joanini[c]) Florentin. in deductionem maioris summe, de qua est creditor camere pro fabrica capelle maioris et aliorum membrorum palatii apostolici et arcis Civitevetule fact*[e]* per dictum Joaninum[d]), et ducatos 1500 in numeratis sanctissimo domino nostro numeratos reverendo domino archiepiscopo Cusentin. in presenti libro fol. 43[e]).

fl. III[M] CXXV.

[Links am Rande von anderer Hand:] doc*[uit]* G. Bl*[ondus]*[f])

Vat. Arch. Intr. et Exit. 512 f. CLXXXVIIII = Int. et Exit. 513 f. CLXXXVIII.

(Der Text nach 512, die Abweichungen von 513 in den Noten[3]*).)*

Publiziert von Müntz E., Giovannino de' Dolci, l'architetto della cappella Sistina e delle fortezze di Ronciglione e di Civitavecchia (con documenti inediti) in: Il Buonarotti Ser. II vol. 13. 1879, p. 348.

Wiederholt in Müntz E., Les arts à la cour des Papes III, 1. 1882, p. 137.

2. a) quingentos *wiederholt 512.* b) Crhistoforus [!] 513. c) Johannini 513.
d) *Folgt durchstrichen:* ad exit. 512. e) *In 513 auch* fol. 43, *obzwar das betreffende Stück dort auf f. 42 steht.*
f) *In 513 statt G. Bl.:* An. de Viterbio.

2. *des Falles, teils wörtlich, teils mutatis mutandis anzunehmen ist. In dem erwähnten ersten Mandate dieses Bandes lauten nun die formelhaften Teile folgendermassen, und zwar zunächst der formelhafte Eingang:* »Raphael miseratione divina sancti Georgii ad velum aureum sancte Romane ecclesie diaconus cardinalis domini pape camerarius reverendo patri domino Falconi de Sinibaldis sedis apostolice prothonotario sanctissimi domini nostri pape generali thesaurario salutem in domino. Paternitati vestre auctoritate nostri camerariatus offitii tenore presentium mandamus, ut de pecuniis camere apostolice per manus spectabilis viri domini Gerardi Ususmaris pecuniarum dicte camere generalis depositarii solvi fatiatis (dominis penitentiariis .....)

[1]) *i. e.* Quos in vestris computis admittemus; *so ebendaselbst.*

[2]) *i. e.* Dat. Rome in camera apostolica sub nostri signeti impressione; *so ebendaselbst; darauf folgt Angabe von Tag, Monat und Jahr.*

[3]) *So ist auch im folgenden bei Parallelbänden immer der Text nach dem zuerst genannten Bande gedruckt; die Varianten des an zweiter Stelle angeführten Bandes sind in den Noten angegeben; blosse Verschiedenheiten in der Orthographie, in der Schreibung der Zahlzeichen, in der Art der Abkürzungen u. s. w. blieben jedoch dabei unberücksichtigt.*

1486 Februar 26.

A Christoforo de Dulcibus mutuo.

Die XXVI. februarii habuit similiter *[sc. reverendus dominus thesaurarius]* florenos tria milia de carlenis X pro floreno a Christoforo[a]) de Dulcibus filio et herede magistri Joannis[b]) de Floren*[tia]*, videlicet florenos mille quingentos in deductionem maioris summe in qua idem Joaninus[c]) erat creditor camere pro expensis fabricarum[d]) capelle maioris et arcis Civitevetule ac diversorum in palatio factorum, et florenos mille quingentos[e]) quos mutuavit idem Christoforus camere apostolice, constituentes dictam summam flor. 3000, de quibus habet assignamentum super spirituali, ut ex patentibus per manus domini Phy. de Pontecurvo; ad exitum expensis extraordinariis et sanctissimo domino nostro in[f]) presenti libro folio 189[g]).

fl. III[M] CXXV.

[Links am Rande von anderer Hand:] Ita est. G. Bl*[ondus]*[h])

Vat. Arch. Intr. et Exitus 512 f. XLIII — 513 f. 42 (in der Abteilung: Introitus).

Publ. von Müntz E., Giovannino de' Dolci, l'architetto della cappella Sistina e delle fortezze di Ronciglione e di Civitavecchia in: Il Buonarotti Ser. II. vol. 13. 1879, p. 348—349. (Aus Intr. et Ex. 512.)

Wiederholt in Müntz E., Les arts à la cour des Papes III, 1. 1882, p. 137.

3.

1486 Juni 26.

Ad Introitum a Jo. Honofrii, ad exitum Christoforo de Dulcibus.

Raphael etc. similiter poni et describi fatiatis videlicet ad introitum a Jo. Honofrii de Milanen de Prato mutuo flor. auri de camera mille rehabendos super spiritualibus emolumentis. Ad exitum vero domino Cristophoro de Dulcibus in deductione crediti quod habet cum camera. Quos etc. Dat. ut supra die XXVI dicti *[sc. Junii]* anno II°.

R. etc. Ste. de Narnia.

[Rechts am Rande wiederholt:] fl. M.

Rom, Arch. di stato, Mand. 1484—1486 (1489) f. CCIII'.

1486 Juni 28.

Cristoforo Dulcio.

Dicta die *[i. e. die 28. iunii]* solvit[a]) similiter floren. mille de karl. X. pro fl. de mandato facto per introitum et exitum die 26. dicti Cristoforo Dulcio Florentin. in deductionem crediti quod habet cum camera. Ad Introitum a Joanne Honofrii de Prato in presenti libro fo. 87.[b]) f. MXLI. 48.

Docuit. An. de Vit*[erbio]*[c]).

Vat. Arch. Intr. et Ex. 512 f. CCXIII = 513 f. CCXII.

2. a) Crhistoforo 513. b) Joannis 512. Jo. 513. c) Joanin*[us]* (?) 512. Jo. 513. d) fabrice 513. e) quingento 512. quingentos 513. f) in *fehlt 513.* g) *In 513 auch* 189, *obzwar dort das betreffende Stück auf f. 188 steht.* h) Ita est An. de Viterbio 513.

3. a) solvit 513. habuit (!) 512. b) *Auch hier stimmt der Verweis nur in 512.* c) do*[cuit]* Jo. G*[erona]* 513.

1486 Juni 28.

A Jo. Onofrii[a]) de Prato mutuo.

Dicta die *[i. e. die XXVIII iunii]* habuit similiter floren. mille de k.[b]) X. pro fl. a Joanne Onofrii[a]) de Prato sibi restituendos ex spiritualibus emolumentis. Ad exitum Cristoforo de Dulcibus Florentin. in presenti libro fo. 213[c]).

f. MXLI. 48.

Ita est. An. de Vit*[erbio]*[d]).

Vat. Arch., Intr. et Ex. 512 f. LXXXVII (Intr.) = 513 f. 86 (in der Abteilung: Introitus).

B. GRAZIADEI PRATA.[1])

1484 November 27.

Magistro Gratiadei muratori.

Raphael etc. Similiter solvi fatiatis magistro Gratiadei muratori ynfrascriptas pecunie quantitates pro ynfrascriptis laboreriis a se factis in palatio apostolico apud sanctum Petrum videlicet tempore sanctissimi domini nostri Innocentii pape VIII. et primo . . . :

. . . .

Item . . . .

. . . .

F. XXII' Pro ponte facto ad depingendum capellam palatii cum cannis 5 incollati et cannis 6 amatonati in pede graduum dicte capelle. f. 7.

Constituentes in totum sumam flor. 249. Quos etc. Dat. ut supra. Die XXVII novembris 1484. Anno primo.

R. etc. Marinus.

Rom, Arch. di Stato. Mandati 1484—1486 (89) f. XXII—XXII'.

1484 Dezember 24.

M*[agistr]*o Gratiadeo muratori.

Dicta die *[i. e. die 24 decembris]* solvit similiter de mandato facto die 27. novembris flor. ducentos quadraginta novem et b. 60 de carl. X pro flor. magistro Gratiadeo muratori pro diversis fabricis[a]) et laboribus de quibus constat in mandato.

f. CCLX. 15.

[Links am Rande von anderer Hand:] docuit L. de Lenis.

Vat. Arch. Intr. et Ex. 511 f. CLXX.

3. a) Honofrii 513. b) carl. 513. c) *Auch hier stimmt der Verweis nur in 512.* d) Ita est Jo. G*[erona]* 513.
B. a) *Das ganze Stück ist sehr stark verblasst und nur mit Mühe zu lesen;* fabricis *ist unsicher.*

B. [1]) *Die Grabschrift des Graziadei bei V. Forcella, Iscrizioni delle chiese e d'altri edificii di Roma, vol. XIII Roma 1879 p. 517 n. 1274. Darnach ungenau bei A. Bertolotti, Artisti Lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII. 2 Bde. Milano 1881. I 26 (Vgl. auch I 25, 26 und 27 über Graziadei), und bei Müntz E., Les arts à la cour des Papes Innocent VIII etc. p. 49 n. 1.* *[Steinmann]*

II. DOKUMENTE ZU DEN FRESKEN DER KAPELLE

1.

1481 October 27.

Locatio picture capelle magne nove palacii apostolici sive deputacio ad ipsam depingendam.

Die XXVII Octobris 1481. Rome in camera apostolica pontificatus sanctissimi in christo patris et domini nostri domini Sixti pape IIII anno undecimo Rome in palacio apostolico honorabilis vir dominus Johannes Petri de Dulcibus de Florencia habitator Rome superstans sive commissarius fabrice palacii apostolici agens ut dixit de mandato et ex commissione sanctissimi domini nostri pape sibi facta[a]) presentibus me notario publico et testibus infrascriptis gratis etc. conduxit sive locavit ac conducit sive locat providis viris Cosmo Laurentii Phylippi Rosselli, Alexandro Mariani, et Dominico Thomasii Corradi de Florentia, et Petro Christofori Castri Plebis Perusin. diocesis depictoribus Rome comorantibus picturam capelle magne nove dicti[b]) palacii apostolici a capite altaris inferius videlicet decem istorias testamenti antiqui et novi cum cortinis inferius ad depingendum bene diligenter et fideliter melius quo poterunt per ipsos et eorum quemlibet et familiares suos prout inceptum est. | Et convenerunt *F. XVI* ac promiserunt ipsi depictores eidem domino Johanni Petri superstanti locatori nomine dicti sanctissimi domini nostri pape dictas decem istorias cum earum cortinis ut predicitur depingere et finire[c]) hinc ad quintamdecimam diem mensis marcii proxime futuri cum precio solution*[is]* et extimation*[is]*, ad quam seu quod extimabuntur istorie iam facte in dicta capella per eosdem depictores, sub pena quinquaginta ducatorum auri de camera[d]) pro quolibet eorundem contrafaciente, quam penam sponte sibi imposuerunt et ad quam si contrafacient incidi voluerunt et volunt, que pena aplicari[e]) debeat fabrice dicte capelle etc. Et pro predictis omnibus et singulis ipsi depictores obligarunt se et omnia eorum et cuiuslibet ipsorum bona presentia et futura et quilibet eorum[f]) tenetur pro alio contrafaciente[g]) et predicta non observante sive observantibus etc. in meliori et strictiori forma camere etc. Submiserunt[h]) se etc. Renunciarunt etc. Constituerunt procuratores etc. Et iuraverunt etc. Fiat in ampliori forma etc. Et etiam ex pacto fuerunt concordes quod[i]) quedam obligacio per dictos depictores alias facta dicto Johanni Petri superstanti super pecuniis per eos receptis et recipiendis ratione dicte depicture maneat in suo valore et robore etc. Presentibus venerabilibus viris dominis Marino de Monte alto et Baptista de Spello camere apostolice notariis pro testibus et me Johanne Gerones eiusdem camere notario rogato.

Arch. Vatic., Oblig. et Solut. 79 A (früher Intr. et Ex. 586) f. XV' — XVI. Ungenügend publiziert von D. G. (Domenico Gnoli): Contratto per gli affreschi nelle pareti laterali della Cappella Sistina in: Archivio storico dell'arte 6. 1893, p. 128 — 129.

a) sibi facta *von derselben Hand sofort über der Zeile eingeschaltet.* b) dicti *desgleichen.* c) finere *Gnoli.*
d) de camera *von derselben Hand sofort oben eingeschaltet.* e) apostolice *Gnoli.*
f) quilibet eorum *ober durchstrichenem:* unus. g) contrafaciete *Ms.*
h) Subserunt *Ms. Wie aus anderen, z. B. dem in der Handschrift unmittelbar folgenden Stücke, ersichtlich, verschrieben für:* submiserunt. (*Gnoli hat:* subiecerunt).
i) quod: *von derselben Hand sofort oben eingeschaltet.*

2.

1482 Januar 17.

Compromissum super extimassione picture in quatuor primis istoris factis in capella maiori pape cum sententia et emologatione et approbatione etc.

Anno a nativitate domini M° CCCCLXXXII° indictione XV. die XVIIª mensis januarii pontificatus domini Sixti anno undecimo Rome in palatio apostolico in camera infrascripti reverendissimi domini cardinalis present*[e]* me notario publico et testibus infrascriptis reverendissimus in Christo pater et dominus dominus Do*[minicus]* miseratione divina tituli sancti Clementis sacrosancte Romane ecclesie presbiter cardinalis[1] ex commissione ac de mandato et nomine sanctissimi domini nostri pape ut dixit vive vocis oraculo sibi facto ex una ac honorabiles viri Cosmas Laurentii Phylippi de Rocellis, Alexander Mariani et Dominicus Thomasii Corradi de Florencia et Petrus Christofori Castri plebis Perusin. diocesis depictoribus dipingentibus capellam maiorem palacii apostolici de mandato prefati sanctissimi domini nostri pape
F. XVII partibus ex altera gratis compromiserunt in venerabiles et egregios | ac honorabiles viros dominos magistrum Antonium de Pinerolo in sacra pagina magistrum ord. fratrum minorum, Bartholomeum de Bollis[a] canonicum basilice principis apostolorum de Urbe, Laurum (!) de sancto Johanne de Padua, Johannem Aloysium de Mantua, Ladislaum de Padua depictores et magistrum Johannem[b] Petri de Dulcibus de Florentia Rome habitatorem tanquam arbitros et arbitratores ac judices ad taxandum et judicandum picturam per dictos Cosmam Alexandrum Dominicum et Petrum Christofori in capella maiori sanctissimi domini nostri pape factam in quatuor primis istoriis finitis cum cortinis cornicibus et pontificibus, que cortine postquam fuerint finite debent iudicari per dictos arbitros ibidem presentes et acceptantes etc. Et dicti domini arbitri et arbitratores ac judices per dictas partes electi ut supra non divertendo ad alios actus habito consilio inter eosdem et auditis partibus ibidem presentibus declararunt arbitrarunt et iudicarunt dictos magistros depictores debere habere a sanctitate domini nostri pape pro dictis quatuor istoriis cum dictis cortinis cornicibus et pontificibus videlicet pro qualibet istoria earundem ducatos[c] de camera ducentos quinquaginta ad rationem X carlenorum pro quolibet ducato[d] et pro qualibet istoria ut supra. Et dicte partes ibidem presentes laudarunt approbarunt et emologarunt presentem sententiam declarationem et laudum et promiserunt non[e] contravenire etc. et iuraverunt etc. presentibus reverendo in Christo patri (!) domino N. Episcopo Ceneten.[2] et Andrea de Montecasulis de Viterbio ac Luca de Dulcibus sanctissimi domini nostri pape familiari pro testibus etc. Et me Johanne Gerones camere apostolice notario rogato.

Vat. Arch., Oblig. 79 A (früher Intr. et Ex. 586) f. XVI'—XVII.

2. a) *Etwas undeutlich, aber doch wohl* Bollis *und nicht* Bellis *zu lesen.*
b) Johannem *von derselben Hand sofort oben eingeschaltet.*
c) *Folgt durchstrichen:* auri. d) ducato *steht ober durchstrichenem:* istoria ut supra. e) non *wiederholt im Ms.*

2. [1]) *Domenico della Rovere, Cardinalpriester von S. Clemente 1479—1501 (nach Cristofori, Storia dei cardinali di santa Romana chiesa. Rom 1888 p. 86).*

[2]) *Nicolaus Trevisan, Bischof von Ceneda (Venetien) 1474—1498 (Gams, Series episcoporum. 1873 Regensburg. p. 784).*

3.

Annibale Mariotti, Lettere pittoriche Perugine al S. Baldassare Orsini. Perugia 1788 citiert p. 150 n 1: „Ho trovato che Pietro (Perugino) sotto il dì 5 marzo del 1490 fece quitanza in Perugia alla Rev. Camera Apostolica di 180 ducati d'oro di camera, prezzo residuale „picturae per eum factae in Cappella in Palatio Apostolico" *a lui allora sborsato in vigore di ordine camerale spedito fin dal dì 8 agosto del 1489 (Rogit. Tancii q. Nicolai Tancii Prot. ab anno 1480 ad tot. 1490 fol. 185)."*

Dr. Steinmann wandte sich, um eine vollständige Abschrift dieses interessanten Stückes zu erhalten, an den Conte Luigi Manzoni in Perugia, der das Archivio notarile von Perugia gründlich kennt, dasselbe namentlich nach kunstgeschichtlich wichtigen Dokumenten durchforscht, und bereits einige wertvolle Dokumente zur Kunstgeschichte aus demselben publiziert hat[1]) *und noch weiter zu publizieren gedenkt. Derselbe stellte mit der grössten Bereitwilligkeit Dr. Steinmann eine Kopie des gewünschten Stückes zur Verfügung, das ich im folgenden genau nach derselben mitteile.*

Dieses Stück führte mich dann auf das unmittelbar darauf folgende, enge dazu gehörige Stück aus einem Rechnungsbuche der Tesoreria di Perugia e dell' Umbria im Archivio di stato zu Rom.

1490 März 5.

Camera apostolica quictantia a magistro P. de C*[astro]* Plebis.
reperitur in libro thesaurarii.

Ih*[esu]*s

Eiusdem millesimo *[1490]* indictione pontificatu et die quinta mensis martii actum Perusii in domibus residentie domini thesaurarii Perusii presentibus Baptista Verroli et Benvegnate Petri Pauli civibus Perusinis testibus.

Magister Petrus de C*[astro]* Plebis pictor fecit quietantiam domino Antonio Rodonano Perusie civitatis vicethesaurario presenti stipulanti et recipienti pro se et camera apostolica de ducatis centum ottuaginta auri in auro de camera sibi debitis pro residuo mercedis picture per eum in capella in palatio apostolico et vigore literarum camere apostolice datarum Rome die VIII Augusti 1489, quam quietantiam fecit pro eo quod fuit confessus et contentus dictam quantitatem habuisse et recepisse in pecunia numerata renuntians etc. iuravit etc.

Perugia, Archivio Notarile. Tancio di Niccolò 1490 f. 185 — Libro mezzano.

1490 März 5.

Et deve dare la prefata sanctita al decto thesaureri a di V de marzo 1490 ducati cento octanto doro in oro de camera pagati ad mastro Pietro da Castello de la Pieue per vigor de lectere de camera apostolica date a di VIII de augusto 1489[2]) per resto de la pentura de la cappella de palazo apostolico; ne adpare quitanza per mano de

3. [1]) *L. Manzoni, Spogli dell'Archivio notarile distrettuale di Perugia. I. Pittori Perugini e Umbri (Bonfigli Benedetto e Fiorenzo di Lorenzo) in: Bollettino della r. deputazione di storia patria per l'Umbria vol. 3. 1897 (Perugia) p. 373—382.*

[2]) *Diese litera camere apostolice von 1489 August 8 findet sich nicht in Divers. cam. 47 (1489 bis 1491), wo man sie am ehesten vermuten würde (ebenso nicht in Oblig. 79 A, wo sie freilich auch nicht hineingehörte); sie dürfte sich wohl kaum mehr vorfinden.*

ser Tancio antedecto a di sopradecto V de marzo; li quali raducti a bai. LX[ta] per fi[o] fanno fi. 270 s.—d—

[Links am Rande von anderer Hand:] doc.

Roma, Archivio di stato, Tesoreria di Perugia busta N. 21—N. IV 1489—1490 f. 67 (in dem Titel: Exitus Extraordinarius*)*

Letzteres Dokument wurde inzwischen publiziert von Conte Com. L. Fumi in dem oben erwähnten Inventar der Serie „Tesoreria di Perugia e dell' Umbria" des „R. Archivio di Stato in Roma. Archivio Camerale" u. z. p. 108, erschienen als Beilage zum fasc. 2 des anno 6. 1900 des Bollettino della regia deputazione di storia patria per l' Umbria.

PIER MATTHEO SERDENTI D'AMELIA.

Aus den vielen Dokumenten über Pier Mattheo d'Amelia[1]) *wurden nur die zwei folgenden (4 und 5) ausgewählt, weil dieselben Arbeiten im Vatikan betreffen und sich daher möglicherweise auf seine von Steinmann ihm zugeschriebene Malerei an der Decke der Sixtina beziehen können.*

4.

1485 Februar 4.

Petro Matheo de Ameria pictori.

Raphael etc. similiter solvi faciatis Petro Matheo de Ameria pictori florenos tringinta [!] duos, vid*[elicet]* triginta duos de carl. X pro floreno pro pictura diversarum rerum in palatio apostolico. Quos etc. Dat. ut supra die IIII februar.[a]) MCCCC 85 anno primo.

R. etc. F. Blondus.

[Rechts am Rande wiederholt:] f. XXXII.

Rom, Arch. di stato, Mandati 1484—1486 (1489) f. XLIII'.

Kurz citiert von Adamo Rossi, Spogli Vaticani in: Giornale di erudizione artistica 6. 1877 (Perugia) p. 273.

Publiziert von E. Müntz: Le arti in Roma sotto il pontificato d'Innocenzo VIII. in: Archivio storico dell' arte 2. 1889 p. 479.

1485 Februar 28.

M*[agistr]*o Matheo pictori.

Die 28. febr. solvit similiter de mandato facto die IIII dicti florenos triginta duos de karl. X pro flor. m*[agistr]*o Matheo de Ameria pictori pro certis picturis . .[b])factis in palatio apostolico. f. XXXIII 24.

[Links am Rande von anderer Hand:] doc. G. Bl*[ondus]*

Vat. Arch. Introitus et Exitus 511 f. CLXXXVI'.

4. a) *Folgt durchstrichen* Mil.
b) *Das Stück sehr stark verblasst; an dieser Stelle folgt ein Wort von ca. vier Buchstaben, das durchstrichen scheint und nicht mehr zu entziffern ist.*

3. [1]) *Vgl. E. Müntz, Le arti in Roma sotto il pontificato d'Innocenzo VIII (1484—1492) in: Archivio storico dell'arte 2. 1889 p. 479—481, und E. Müntz, Les arts à la cour des Papes Innocent VIII etc. p. 59–60.*

5.

1485 Mai 28.

M*[agistr]*o Piermatheo pictori.

Raphael etc. similiter solvi fatiatis magistro Piermatheo de Ameria pictori florenos centum de k*[arlenis]* X. pro floreno pro complemento solutionis diversarum rerum quas depinxit pro usu palatii apostolici quos etc. Dat. ut supra die XXVIII dicti *[sc. maii]* anno primo.

F. Blondus.

[Rechts am Rande wiederholt:] fl. c.[a])

Roma, Arch. di stato, Mandati 1484—1486 (1489) f. LXXXII'.

Abgekürzt publiziert von Adamo Rossi: Spogli Vaticani a. a. O. p. 274.

Publiziert von E. Müntz a. a. O. (Archivio storico dell' arte 2. 1889) p. 480.

1487 Dezember 31.

Petro Mathie pictori.

Dicta die *[i. e. die ultima dicti, i. e. decembris (1487)]* solvit similiter de mandato facto die XXVIII. maii anni MCCCCLXXXV flor. centum de carlen. X pro flor. magistro Petro Mathie de Ameria pictori pro residuo eius mercedis occasione[b]) certarum picturarum sive operarum[c]) per eum in palatio apostolico fact*[arum]* sibi numeratos. f. CIIII 12.

[Links am Rande von anderer Hand:] doc. P. de Lenis[d]).

Vat. Arch. Intr. et Exit. 516 f. CLXXXV' = Intr. et Exit 517 f. CLXXXV'.

a) *Das sonst links unten übliche* R. card. *fehlt hier; doch hat dieser Umstand keine weitere Bedeutung.*
b) occax*[ione]* 517. c) oper*[um]* 517. d) do. Jo. G*[erona]* 517.

III. DOKUMENTE ZUR INNEREN EINRICHTUNG DER KAPELLE

1.

1483 Mai 16.

Per retineatis.

Raphael etc. Similiter retineri faciatis penes spectabilem Nicolaum Calcaneum pecuniarum camere apostolice vicedepositarium infrascriptas pecuniarum summas pro infrascriptis rebus solutas diversis personis et primo videlicet . . . .

. . . .

Item pro pictura lectorii capelle fl. X 37½ a)

. . . .

Constituentes summam florenorum de bol. 75 pro floreno ducentorum octuaginta octo bol. 18. Quos etc. Datum ut supra die XVI Maii anno XII.

R. etc. B. de Spello.

[Rechts am Rande wiederholt:] f. 288. b. 18.

Rom, Arch. di stato, Mand. 1482—1484 f. 180'.

Aus dem Zahlungseintrage ist jene Ausgabe für die Kapelle nicht ersichtlich:

1483 Mai 24.

Pro salnitro misso Bononiam.

Dicta die *[i. e. die 24. dicti (sc. mensis maii)]* solvit similiter de mandato facto die 16. dicti flor. ducentos octuaginta octo bol. 18 de b. 75 pro flor. per retineatis ipsi depositario pro totidem per eum expositis pro salnitro misso Bononiam et aliis expensis ut patet in mandato fl. CCC 18

doc. A. de Forl*[ivio]* b)

Intr. et Exit. 508 f. CLXVIII' = 509 f. CLXVIII'.

2.

1483 Mai 28.

Per introitum et exitum.

Raphael etc. Similiter poni et describi faciatis ad introitum camere apostolice a domino Andreolo collectore Venetiarum florenos quindecim de karl X. pro floreno habitos de certis anulis missis per eum et venditis per vestram p*[aternitatem]*. Ad exitum vero sibimet pro ligaturis librorum capelle et aliis necessariis ad usum ipsius capelle emendis. Quos etc. Datum ut supra die 28 *[maii]* anno XII°.

R. etc. B. de Spello.

[Rechts am Rande wiederholt:] fl. XV

Rom, Arch. di Stato, Mand. 1482—1484 f. 183'.

1. a) *geschrieben* $\frac{1}{1}$. b) doc. G. Bl*[ondus]* 509.

1483 Juni 9.

Pro ligatura librorum capelle.

Die VIIII. dicti *[i. e. iunii]* solvit similiter de mandato facto die 28. maii flor. quindecim de b. 75 pro flor. reverendo domino episcopo Castelli magistro capelle pro ligatura diversorum librorum ad usum dicte capelle. Ad introitum a collectore Venetiarum in presenti libro fo. (!) fl. XV 45
docuit Sinolfus[a]).

Vat. Arch., Intr. Ex. 508 f. CLXXVI = 509 f. CLXXVI.

1483 Juni 9.

A collectore Venetiarum.

Dicta die *[i. e. die VIIII Junii]* habuit similiter flor. quindecim de b. 75 pro flor. a domino Andreolo collectore Venetiarum ad computum dicte collectorie. Ad exitum ipsi reverendo domino thesaurario in presenti libro fo. 175[b]) fl. XV 45
Ita est Sinol*[fus]*[c]).

Vat. Arch., Intr. et Ex. 508 f. XXXII′ = 509 f. XXXII′ (in der Abteilung: Introitus).

3.

1483 Oktober 24.

Michellino mercatori.

Raphael etc. Similiter solvi faciatis honorabili viro Michellino Angeli Bontij mercatori florentin*[o]* florenos centum tredecim de bol. 75 pro floreno pro valore XVIII. banchalium de lana et trium spalleriarum de syrico pro capella nova sanctissimi domini nostri pape et pro tribus dozinis sarviettarum pro dicta capella, assignat*[is]* domino Bart*[olome]*o de Padua scalco secreto prefati sanctissimi domini nostri. Quos etc. Datum ut supra die 24 octobris 1483. Anno XIII.

R. etc. B. de Spello.

[Rechts am Rande wiederholt:] fl. CXIII

Rom, Arch. di stato, Mand. 1482—1484 f. 232′.

1483 Dezember 18.

Mihelino Bonsi[a]) pro diversis[b]) ad usum capelle.

Dicta die *[i. e. die 18. decembris]* solvit similiter de mandato facto die 24. octobris florenos centum duodecim de b. 75. pro fl.[1]) Mihelino Bonsi[c]) pro valore XVIII banchalium lane et trium spaleriarum pro capella sanctissimi domini nostri et pro III XII[nis d]) servietarum[e]). fl. CXVII 51
doc.[f]) A. de Forl*[ivio]*[g]).

2. a) doc. L. Ag*[nellus]* 509. b) *In Wahrheit aber 176.* c) Ita est L. Ag*[nellus]* 509.
3. a) Michilino Boncii 509. b) *Folgt:* rebus 509. c) Michilino Bontii 509. d) tribus dozinis 509. e) sarvietarum 509. f) doc. *statt durchstrichenem:* ita est 508. g) Docuit An. de Vit*[erbio]* 509.

3. [1]) *112 fl. statt des richtigen 113, wie es auch so (113) im Mandate heisst; dann stimmt auch die Umrechnung (113 fl. de bol. 75 = 117 fl. 51 bol. von flor. zu bol. 72).*

Vatic. Archiv. Intr. et Exit. 508 f. CCXXIIII = 509 f. CCXXIIII.
Publ. von E. Müntz, Les arts à la cour des Papes, III, 1. 262.

4.

1483 November 7.

Johanni cimatori.

Raphael etc. Similiter solvi faciatis discreto viro Jo. cimatori flor. quatuor de camera pro cimatura pannorum viridum ad usum capelle nove sanctissimi domini nostri pape. Quos etc. Dat. ut supra *[i. e. die VII. dicti, i. e. novembris]* anno XIII°.
R. etc. B. de Spello.
[Rechts am Rande wiederholt:] f. IIII
Rom, Arch. di stato, Mandati 1482—1484 f. 238.

1483 November 26.

Jo*[anni]*[a]) cimatori.

Die 26. novembris solvit similiter de mandato facto die 7. dicti flor. quatuor de b. 75 pro fl. Joanni tonsori pannorum pro tonsura[b]) plurium pannorum tonsorum[c]) pro capella[d]) sanctissimi domini nostri pape. fl. IIII 12
Docuit Sinolfus[e]).
Vat. Arch. Intr. et Exit. 508 f. CCXVIIII = 509 f. CCXVIIII.

5.

1484 August 7.

Alfonso Ispano.

Raphael etc. Similiter solvi fatiatis Alfonso Ispano flor. triginta auri de camera pro residuo mercedis ferrorum deauratorum per eum factorum pro capella palatii apostolici. Quos etc. Dat. ut supra *[i. e. die VII. Augusti]*. Anno XIII°.
R. etc. Marinus.
[Rechts am Rande wiederholt:] fl. XXX.
Rom, Arch. di stato. Mandati 1484 fol. LX'.

1484 August 13.

Alfonso Ispano.

Dicta die *[i. e. die XIII. Augusti]* solvit similiter de mandato facto die VII. dicti floren. triginta auri Alfonso Ispano pro residuo diversorum ferramentorum deauratorum pro usu capelle sanctissimi domini nostri. fl. XXXIIII 27.
Doc. Sinol*[fus]*.

4. a) Johanni 509. b) Johanni cimatori pro cimatura 509. c) tonsorum *fehlt 509.* d) ad usum cappelle nove 509. e) Doc. F. de Nox. 509.

Intr. et Ex. 510, P. II, f. CCVI.

Publ. von E. Müntz, Les arts à la cour des Papes, III, 1, p. 260 (jedoch mit dem unrichtigen Citat f. 207).

1484 August 13.

Ala detta *[d. h. a la chamera apostolica]* a di detto *[d. h. XIII d'achosto]* f. trenta doro di camera per mandato de di VII detto a Alfonso Spagniolo per resto di ferri dorati dati per la chapella di N. S. conti a m*[esser]* Giovanni scrinio (?). fl. XXXIIII b. 27.

Intr. et Ex. 510, P. I[1]*), f. CC.*

6.

1485 Februar 21.

Magistro Antoniatio pictori et sociis.

Raphael etc. similiter solvi faciatis magistro Antoniatio et sociis pictoribus qui depinxerunt portam capelle palatii apostolici florenos octuaginta tres de carlenis X pro floreno. Quos etc. Dat. ut supra *[i. e. die XXI. februar.]* anno primo.

R. etc. F. Blondus.

[Rechts am Rande wiederholt:] f. LXXXIII.

Rom, Arch. di stato. Mandati 1484—1486 (89) f. XLV.

Abgekürzt publiziert von Adamo Rossi, Spogli Vaticani a. a. O. p. 273.

Ganz publiziert von E. Müntz, Le arti in Roma sotto il pontificato d'Innocenzo VIII in: Arch. stor. dell'arte 2. 1889, p. 478 (aber mit dem unrichtigen Datum: febr. 12).

1485 Mai 26.

Antoniacio pictori.

Dicta die *[i. e. die 26. dicti sc. maii]* solvit similiter de mandato facto die XXI februar. florenos octuaginta tres de k. X pro floreno magistro Antoniacio et sotiis pictoribus pro pictura porte capelle palatii numeratos magistro Petro de Perusia. fl. LXXXVI 33.

Doc. An. de Vit*[erbio]*.

Arch. Vatic. Intr. et Ex. 511 f. CCXI.

Publ. von E. Müntz a. a. O. (Arch. storico dell' arte 2. 1889) p. 479.

7.

1485 Februar 27.

Magistro Johanni vitrario.

Raphael etc. similiter solvi faciatis magistro Johanni vitario (!) floren. auri de camera decem et octo pro duabus fenestris ex vitro quas ipse construxit in capella

5. [1]) *Ist, wie oben erwähnt, das italienisch geführte Rechnungsbuch der Depositarie.*

palatii in sancto Petro cum armis sanctissimi domini nostri Sixti. Quos etc. Dat. ut supra die XXVII[a]) februar. anno primo.

R. etc. F. Blondus.

[Rechts am Rande wiederholt:] f. XVIII.

Rom, Arch. di stato. Mandati 1484—1486 (1489) fol. XLVI'.

Publiziert von E. Müntz, Le arti in Roma sotto il pontificato d'Innocenzo VIII in: Arch. stor. dell' arte 2. 1889, p. 485. Vgl. auch Müntz, Les arts à la cour des Papes Innocent VIII etc., p. 63.

1485 März 3.

Magistro Joanni vitreario.

Dicta die *[i. e. die III. martii]* solvit similiter de mandato facto die 27. febr. flor. decemocto auri de camera magistro Joanni vitreario pro duabus fenestris vitreis factis in sancto Petro cum stemis (!) felicis recordationis domini Sixti.

fl. XX 45.

docuit. An. de Vit*[erbio]*.

Vat. Arch. Intr. et Ex. 511, f. CLXXXVIII'[1]).

8.

1486 April 10.

M*[agistr]*o Alexandro de Tybure.

Raphael etc. similiter solvi fatiatis magistro Alexandro de Tybure flor. quatriginta (!) unum bol. XLV pro rebus infrascriptis et primo

. . . .

Et pro una fenestra magna de ligno nucis intarsiata facta in sacristia secreta sanctissimi domini nostri flor. similes *[i. e. auri de camera]* XXI f. 21.

. . . .

Constituentes in toto summam flor. auri de camera quatriginta (!) unum et carl. sex. Quos etc. Dat. ut supra. Die X. dicti *[sc. aprilis]* anno secundo.

R. etc. Ste. de Narnia.

[Rechts am Rande wiederholt:] f. XLI. bol. 45.

Rom, Arch. di stato, Mand. 1484—1486 (1489) f. CLXXXIII.

E. Müntz, Les arts à la cour des Papes Innocent VIII etc., p. 48 n. 3 citiert diese Stelle ganz kurz und ohne Quellenangabe.

1486 Oktober 12.

M*[agistr]*o Alexandro carpentario.

Die XII. dicti *[sc. octobris]* solvit similiter de mandato facto die prima aprilis flor. quadraginta unum de karl. X. pro fl. magistro Alexandro de Tybure[a]) carpen-

7. a) *folgt durchstrichen:* Anno martii   8. a) Tibure 515.

7. [1]) *Mandat und Zahlungseintrag decken sich nicht ganz, da im letzteren* »in capella palatii« *ausgelassen ist. Trotzdem ist Mandat und Zahlungseintrag auf die zwei Fenster der Westwand der Sixtinischen Kapelle zu beziehen, da die Chorkapelle in St. Peter, in welcher allein Fenster mit dem Wappen Sixtus IV. angebracht sein konnten, ja schon im Jahre 1475 vollendet war.* *[Steinmann]*

tario pro diversis laboreriis factis in palatio apostolico taxatis et revisis per magistrum Laurentium de Petra sancta ut patet in cedula subscripta per ipsum Laurentium et[a]) in camera presentata. f. XLIII 24½[b])
doc L. Ag*[nellus]*[c]).

Intr. et Ex. 514 f. CLVIII' = 515 f. CLVIII'[1]).

9.

1492 August 2.

Assignamentum pro Alfonso Ispano
d. 300 auri
super omnibus.

Raphael etc. Dilecto nobis in Christo Alfonso Hispano servienti armorum salutem etc. Cum tu ex artificio tuo deaurandi ferramenta tempore felicis recordationis Innocentii pape VIII et pro sacristia palatii apostolici quedam[a]) laboreria ac etiam pro ornamento equorum stabuli ipsius pape feceris, de quibus visis computis per reverendos patres dominos camere apostolice clericos et presidentes constat te creditorem fore in ducatis trecentis auri de camera in auro; et ideo indemnita*[ti]*[b]) tue providentes presentium tenore auctoritate nostri camerariatus officii sede vacante per obitum dicti Innocentii pape declaramus te pro dicta summa trecentorum ducatorum verum creditorem camere apostolice[c]) et cameram ipsam cum omnibus introitibus suis tibi efficaciter obligatam. Et ad rehabendum ipsam summam assignamus vobis omnes introitus ipsius camere tam spirituales quam temporales usque ad dictam summam mandantes propterea reverendis p*[atribus]* d*[ominis]* presidentibus clericis[d]) camere apostolice et illis ad quos spectat, ut tibi solvant et satisfaciant, admictentes in computis dicte camere et solventium huiusmodi quicquid | sic solutum *F. 131*
et per te receptum fuerit, non obstantibus contrariis quibuscunque.

Dat. Rome in camera apostolica[e]) die II[a] Augusti MCCCCLXXXXII°.

8. a) et *fehlt in 515.* b) 4 *in beiden Codd. korrigiert aus* 8. c) doc. G. Bl*[ondus]* 515.
9. a) *Sofort korrigiert aus* quendam. b) indemnita (!) Ms. c) *Bis hierher bei Müntz.*
d) *Folgt durchstrichen:* et officialibus. e) *Folgt durchstrichen:* sub.

8. [1]) *Da der Ausdruck* »sacrestia secreta« *sonst für die Sakristei der Kapelle nicht vorkommt, lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen, ob diese Ausgabe für die neue Sakristei Innocenz VIII. gemacht worden ist. Doch hat die Annahme alle Wahrscheinlichkeit für sich.* *[Steinmann]*

Der hier mitgeteilte Zahlungseintrag gehört trotz kleiner Verschiedenheiten zu obigem Mandate. In der Zahlung wird auf ein Mandat vom 1. April (1486) verwiesen, während obiges Mandat vom 10. April datiert ist. Ein Mandat vom 1. April 1486 für Alexander de Tybure ist aber im Mandatenregister 1484—1486 nicht eingetragen. Der 1. April im Zahlungseintrag beruht also offenbar auf einem Versehen.

Das Mandat ferner lautet auf 41 fl. 45 bol.; der Zahlungseintrag auf bloss 41 fl. de karl. X pro flor.; 41 flor. zu 10 carl. = 75 bol. ergeben, auf flor. zu 72 bol. umgerechnet, 42 flor. 51 bol.; 41 flor. 45 bol. dagegen ergeben umgerechnet 43 flor. 24 bol., also (bis auf 1/2 bol.) den im Zahlungseintrag rechts am Rande angegebenen Betrag. Offenbar also wurde im Texte des Zahlungseintrages durch Versehen vergessen, die 45 bol., dem Mandate entsprechend, einzutragen, aber nur im Texte, denn bei der Umrechnung sind sie mit berücksichtigt.

Am Rande des Zahlungseintrages steht nun freilich 24 1/2 und nicht 24; da aber 4 aus 8 korrigiert ist, so dürfte sich dieser kleine Fehler wohl so erklären, dass zunächst ein ganz falscher Betrag, 8 1/2 oder 28 1/2 eingetragen wurde, bei dessen Richtigstellung dann bloss das Durchstreichen des Bruches durch Versehen unterblieb.

R. cam*[erari]*us Visa in camera apostolica An. de Viterbio etc.
Visa ut supra L. Agnellus etc.
Visa ut supra G. Blondus etc.
Visa ut supra Sinolfus etc.
Visa ut supra Jo. Gerona etc.
Visa ut supra P. de Lenis etc.

Phy. de Pontecurvo.

Der ganze Posten (d. h. soweit er auf fol. 130' steht — das kleine Stück auf fol. 131 wurde dabei übersehen) ist aber durchstrichen und auf fol. 130' links am Rande von anderer Hand bemerkt:

Cassa quia habuit aliam compensam, videlicet assignamentum maioris summe, videlicet predictorum 300 duc. et aliorum 263 et aliorum duc. 40 auri de cam. super dictis spiritualibus introitibus; patet per patentes de tempore D. Alexandri[a]) in libro primo diversarum, folio 133[b])[1]).

Arch. Vat. Divers. Cam. 48 (1491—1492) (Innoc. VIII. div. cam. lib. 5.) f. 130' et 131.

Teilweise publiziert von E. Müntz, Les arts à la cour des Papes Innocent VIII. etc. p. 119—120.

10.

1493 Juli 3.

R*[aphael]* etc. Dilecto nobis in Christo Alfonso Hispano servienti armorum etc. barisello provincie patrimonii salutem etc. Alias tempore felicis recordationis Innocentii pape VIII pro nonnullis laboritiis ex tuo artificio deaurandi ferramenta in capella apostolica et pro sacristia ac etiam pro porta palatii et aliis de causis declaratus fuisti camere apostolice creditor de summa trecentorum ducatorum auri de camera in auro prout patet per literas nostras patentes sub data die II[a] augusti anni proxime preteriti; postmodum vero sanctissimo domino nostro et pro ornamento equorum stabuli et pro camera sue sanctitatis pro sedibus et aliis rebus ad usum camere sue visis computis etiam de fornimentis equorum stabuli sui constet te creditorem esse de alia summa ducentorum sexagintatrium ducatorum in una manu, et in alia manu ducatorum quadraginta similium; et cum deputatus fueris barisellus dicte provincie patrimonii ad unum annum et deinde ad beneplacitum sanctitatis prefate, prout patet in brevi suo desuper expedito. Quocirca[a]) indemnitati tue providere volentes de mandato etc. auctoritate etc. comunicato etc. presentium tenore tam de dicta summa trecentorum ducatorum prout alias creditor declaratus fuisti et in aliis nostris licteris patentibus continetur quam etiam de dictis summis ducentorum sexagintatrium et quadraginta ducatorum auri de camera in auro predictis te verum camere apostolice creditorem et cameram ipsam cum omnibus introitibus suis tibi
F. 134 efficaciter obligatam declaramus. Et | ad rehabendum summas easdem harum serie obligamus tibi et assignamus tot introitus ipsius camere spirituales vel temporales, quot ascendant ad summas predictas tibi ut prefertur debitas; et promictimus quod ab officio dicti barisellatus amoveri non possis etiam finito tempore tibi concesso, nisi prius de dictis summis fuerit tibi ab ipsa camere integre satisfactum et efficaciter

9. a) *Folgt durchstrichen:* fo. b) *Sofort korrigiert aus:* 132.
10. a) *Bis hierher bei Müntz.*

9. [1]) *Ist das unmittelbar folgende Dokument (III 10).*

solutum. Mandantes propterea presidentibus et clericis prefatis aliisque officialibus ad quos spectat ut tibi solvant et solvi faciant summas predictas et predicta etiam faciant observari non permictentes te quovismodo ab ipso officio amoveri, nisi prius de summis predictis tibi ut prefertur satisfactum fuerit et solutum modo premisso, et scripturas desuper in camera apostolica expediant oportunas. Non obstantibus contrariis quibuscunque.

In quorum etc. Dat. Rome in camera apostolica anno etc. MCCCCLXXXXIII die III. mensis Julii pont. predicto *[i. e. sanctissimi domini nostri Alexandri pape VI]* anno primo.

Visa in camera apostolica L. Agnellus etc.
Visa ut supra Gaspar Blondus etc.
Visa ut supra Sinolfus etc.
Visa ut supra Jo. Al. de Nigris etc.
Visa ut supra Jo. Gerona etc.

Phy. de Pontecurvo.

[Links am Rande:] Assignamentum pro Alfonso Hispano servienti armorum de duc. 603 auri super officio bariselli patrimonii.

Vide aliud assignamentum cassum in libro[a]) V[to] diversarum Innocentii folio 131 [1]).
[Ferner, ebenfalls am Rande, von anderer Hand:]

Sub die XVIIII novembris 1494 habuit de dicta summa d. Jo. Marades vigore cessionis scripte a tergo licterarum patentium fl. 365. ut etiam in dictis licteris apparet. Ste.

Vat. Arch. Divers. cam. 50. 1492 –1495 (Alex. VI. div. cam. lib. 1) f. 133'—134.

Der Anfang publiziert von E. Müntz, Les arts à la cour des Papes Innocent VIII. etc. p. 120.

11.

(f. 34')	*1483 Juli 1.*		
Pro portando scanna de capella ad sanctum Petrum	d.		b. 7½[a])
Pro reportando scanna de sancto Petro in palacium	d.		b. 10
(f. 49')	*1483 Aug. 13.*		
Pro scobis pro capella	d.		b. 12
(f. 89)	*1483 Dezember 6.*		
Pro travicellis 3 pro capella sanctissimi domini nostri.	d.		b. 9
(f. 156')	*1484 Mai 14.*		
Pro depictura quinque scabellorum cum armis sanctissimi domini nostri pro capella pro missa papali.	d.	1	b. 15
(f. 183')	*1484 Juli 21.*		
Pro tabulis 28 pro banchis capelle sanctissimi domini nostri	d.	4	b. 60

10. a) *folgt durchstrichen* q.
11. a) *Geschrieben* 7÷

10. [1]) *Ist unser Dokument III 9.*

(f. 185) *1484 Juli 25.*

Pro serviettis 12 pro altari sanctissimi domini nostri a Ludovico Marcandi[a]) empt*[is]* per supradictum magistrum domus d. 8 b. 45

(f. 186') *1484 Juli 30.*

Pro probaturis ad coland*[um]* banchos capelle d. b. 4

(f. 189') *1484 Aug. 5.*

Pro cera alba pro die penthecostes de mandato domini magistri domus dedi domino Nicolao clerico pro capella sanctissimi domini nostri d. 4 b.

(f. 192') *1484 Aug. 11.*

Pro una alia clave pro capsa paramentorum capelle d. b. 7½[b])

(f. 193)

Dicta die mercurii pro uno cathenachio pro porta capelle d. b. 3

(f. 194') *1484 Aug. 15.*

Pro spongiis ad mundandum capellam sanctissimi domini nostri d. b. 52½[b])

Pro perticis longis ad mundandum eandem capellam d. b. 37½[b])

. . . .

Pro uno qui refecit tres magnas scalas in capella de mandato domini magistri domus d. 1 b. 30

Rom, Arch. di Stato. Spenditore cubiculario (Spese minute di palazzo) 1483—1484.

a.

Ich füge hier noch eine Gruppe von drei zu einander gehörigen Rechnungsposten an, von denen einer irrtümlicherweise eine Ausgabe für die Capella bucht; der Vergleich mit den beiden anderen Rechnungsposten aber lehrt, dass hier ein Irrtum seitens des eintragenden Kameralbeamten vorliegt. Die drei Rechnungsposten haben also nichts mit der Kapelle zu thun; ich drucke sie aber dennoch hier ab, damit man nicht etwa den Posten aus Intr. Ex. 510 P. II f. 158 hier vermisse und etwa, wenn man ihn fände, versucht sei, denselben auf die Sixtina zu beziehen.

1484 April 24.

Per retineatis.

Raphael etc. Similiter retineri fatiatis penes dictum Nicolaum vicedepositarium pecuniarum quantitates ynfrascriptas per ipsum solutas personis et rationibus ynfrascriptis et primo

. . . .

Pro una canna panni rossati pro coperiendo cabiam papagalli fl. 7 52½[a])

. . . .

11. a) *oder* Marrandi (?) b) *Geschrieben* ÷.

a. a) *Geschrieben* ¦.

Constituentes summam florenorum ducentorum decem octo de k. X pro floreno. Quos etc. Datum ut supra die 24 dicti *[i. e. aprilis anno XIII]*.

R. etc. Marinus.

[Links am Rande wiederholt:] f. 218.

Rom, Arch. di stato, Mand. 1484 f. VIIII.

1484 Mai 8.

A la detta a di VIII di magio f. dugentodiciotto di b. 75 per f. per mandato de di XXIIII d'aprile per retineatis a me medesimo per tanti spesi in chasse quattro di ciere bianche per la tavola di nostro signore e per X chorazine e altre artiglierie chonperate per la rocha di tiboli e panno rosato per la chabia de papagalli e altre chose chome apare nel mandato f. CCXXVII b. 6

Arch. Vat. Intr. et Ex. 510 P. I f. CLVIII. (Pars 1 ist, wie oben erwähnt, das Rechnungsbuch der Depositarie.)

1484 Mai 8.

Diversis expen*[sis]*.

Die VIII maii solvit similiter de mandato facto die 23 aprilis flor. ducentos decemocto de b. 75 pro fl. per retineatis pro totidem expositis pro quatuor capsis candellarum cere albe ad usum sanctissimi domini nostri et pro diversis artiliariis pro arce Tiburis et panno rosato pro capella sanctissimi domini nostri et aliis rebus ut patet in mandato fl. CCXXVII 6

Doc. L. Ag*[nellus]*.

Vat. Arch. Intr. et Ex. 510 P. II f. CLVIII.

IV. DOKUMENTE ZUM KULTUS IN DER KAPELLE

A. DIE REFORMENTWÜRFE DES XV. JAHRHUNDERTS ÜBER DAS VERHALTEN IN DER KAPELLE UND ÜBER DIE SÄNGER

Sixtus IV., wie manche seiner Vorgänger und Nachfolger, plante, wie eine Reform der Kirche im allgemeinen, so auch speziell der Kurie — er vergass dabei nicht der Kapelle, des Gesanges in derselben, des Verhaltens in derselben.

Seine Reformpläne hängen jedoch, wie im allgemeinen, so auch speziell in diesem Punkte, mit den früheren Reformvorschlägen, Projekten, Gutachten des XV. Jahrhunderts zusammen; zum Verständnis ersterer ist es daher notwendig, auch auf letztere zurückzugreifen. Aus dieser kurzen Übersicht wird man zugleich ersehen, wie sehr auch den Päpsten des XV. Jahrhunderts die Sorge für ein würdiges Verhalten in der päpstlichen Kapelle und für den Gesang in derselben am Herzen lag. Auf die avignonesische oder noch frühere Zeit zurückzugreifen, schien nicht notwendig und würde hier viel zu weit führen.

Bei der Behandlung dieser Reformvorschläge des XV. und beginnenden XVI. Jahrhunderts beschränke ich mich im wesentlichen auf das bereits bekannte Material, auf die bereits bekannten Handschriften. Auch kann ich nicht auf die Geschichte der Reformvorschläge näher eingehen, worüber man das beste bei Pastor und Tangl an den jeweils citierten Stellen findet[1]*. Der Reformvorschlag Pius II. wird, wie ich erst nach Abschluss meiner Arbeiten, wie sie hier vorliegen, höre, demnächst ganz herausgegeben werden; ich unterliess daher in dieser Richtung weitere handschriftliche Nachforschungen; die Herausgabe des Reformentwurfes Alexander VI. hat sich Hofrat Professor Pastor vorbehalten*[2]*; er gestattete mir jedoch bereitwilligst den Abdruck der uns interessierenden Stellen.*

An der Schwelle des XV. Jahrhunderts und vor diesen Reformentwürfen begegnen uns jene am 4. Juli 1409 zu Pisa „post novam creacionem felicis recordationis Alexandri pape quinti“ *für diesen und wohl in dessen Auftrag geschriebenen* „Avisamenta pro regimine et dispositione officiariorum in palatio domini nostri pape“, *eine Aufzeichnung über den päpstlichen Hofhalt* „sequendo antiquas observancias summorum pontificum circa eorum familiares et officiarios“.

Dieselben wurden veröffentlicht von Muratori Rerum Italicarum Scriptores t. III p. II (1734) col. 810—824 „ex manuscripto codice bibliothecae Estensis“[3] *und später von J. B. Gatticus, Acta selecta caeremonialia t. I (Romae 1753) p. 263—273 aus Vat. lat. 4736, f. LXX—LXXXVI'. Die Ausgabe des Gatticus ist ziemlich schlecht: er hat eine Reihe von Lesefehlern, die um so unbegreiflicher sind, als er doch den Druck bei Muratori kannte, wo vieles so steht, wie es in Gatticus' Vorlage (Vat. lat. 4736), richtig gelesen, auch steht; die meisten Verschiedenheiten zwischen dem Drucke bei Gatticus und dem bei Muratori reduzieren sich auf Lesefehler des Gatticus. So ist das Datum der Abfassung der Schrift auch in 4736, wie bei Muratori, der 4. Juli, während Gatticus daraus den 20. Juli macht. Schwerer wiegt, dass Gatticus*

[1]) *L. Pastor. Geschichte der Päpste II² 1894, III³ u. ⁴ 1899. — Tangl M. Die päpstlichen Kanzleiordnungen von 1200—1500. Innsbruck 1894.*
[2]) *Pastor a. a. O. III³ u. ⁴ p. 897 n. 1.*
[3]) *Vgl. hiezu die praefatio Muratori's a. a. O. col. 775—776.*

in dem Schlusskapitel dieser Aufzeichnungen das ganz deutliche „scribentem“ *der Handschrift* („et placeat sue sanctitati scribentem excusatum habere“), *das ebenso bei Muratori steht, in* Strabensem *verlesen hat und so (p. 263) einen ‚quidam Strabensis‘ zum Verfasser dieses Traktates macht, worin ihm Baini und Haberl*[1]*, sich auf den Druck bei Gatticus verlassend, folgten.*

Ich gebe im folgenden den Text der hier interessierenden Kapitel nach Vat. lat. 4736 f. LXX—LXXXVI', einer ziemlich gleichzeitigen, aber doch jedenfalls erst nach dem Tode Alexander V. (3. Mai 1410) gefertigten Kopie (A). In den Anmerkungen gebe ich hiezu die Varianten aus Muratori (M) und aus dem Kodex des vatikanischen Archivs Varia Politicorum 106 f. 442'—459 (V), einer späten Abschrift (wohl des XVI. Jahrhunderts), höchst wahrscheinlich aus Vat. lat. 4736 selbst — soweit sich das Verhältnis der Handschriften bestimmen lässt, ohne die Vorlage Muratori's selbst gesehen zu haben.

Magister palacii[2].

Item summus pontifex solet eligere magistrum palacii, qui communiter consuevit esse de ordine predicatorum; et iste debet esse sollempnis[a] magister in theologia; ad cuius officium pertinet diebus | consistorialibus et certis aliis sacram *F. LXXXIII A*
theologiam in scolis[b] sacri palacii apostolici vel alio ad hoc sibi ordinato (!) legere. Debet eciam in collacionibus pape et signanter diebus festivis et sollemnibus venire, paratus questiones proponere vel aliis respondere, prout ipse dominus summus pontifex duxerit eidem iniungendum.

Iste autem non habet in palacio cameram, nec victum recipit; sed eidem solent stipendia solvi in libro camere contenta.

Cappella[3]. *F. LXXXIII' A*

Item summus pontifex consuevit habere in sua cappella cantores et inter eos est unus qui vocatur magister cappelle ad cuius officium pertinet omnes alios dirigere et gubernare[4], quatinus ad servicium dicte cappelle | pertinet; qui singulis diebus *F. LXXXIIII A*
presente vel absente domino nostro debent in cappella ad hoc ordinata missam alta voce dicere et vesperas cantare ac eciam matutinas si et quando pro sollempnitate festi dominus noster duxerit eisdem mandandum[c].

Item dictus magister cappelle si ad hoc ydoneus fuerit debet in prandio coram domino nostro bibliam legere ac benedicite[d] et gracias intonare; et pro hoc debet in palacio apostolico prandere, non tamen cenare. Si autem ipse magister ydoneus non fuerit debet ex ipsis cantoribus unus eligi[e] qui premissa faciat[5].

a) solemnis *V. M.* b) scholis *V. M.*
c) mandare *M.* d) benedicere *Gatticus; darnach Haberl.* e) elegi *A.* eligi *V. M.*

[1]) *G. Baini, Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina. Roma 1828. t. I p. 261. — Haberl F. X. Bausteine für Musikgeschichte III. Die römische „Schola cantorum“ und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des XVI. Jahrhunderts. Leipzig 1888 (Sonderabdruck aus der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, Jahrgang III). p. 31 n. 2.*
[2]) *Vat. lat. 4736. f. LXXXII' — LXXXIII. — Var. Polit. 106 f. 455. — Muratori a. a. O. col. 820. — Gatticus a. a. O. p. 271 col. 1 (Kap. XVI).*
[3]) *Vat. lat. 4736 f. LXXXIII' — LXXXIIII. — Var. Pol. 106 f. 456 – 456'. — Muratori col. 821—822. — Gatticus p. 271 col. 2 – 272 col. 1 (als Kap. XVIII).*
[4]) *Diese Stelle dieses Absatzes bis hierher bei Baini a. a. O. I. p. 262 aus Gatticus.*
[5]) *Dieser Absatz bei Haberl a. a. O. III p. 31 n. 2 aus Gatticus.*

F. 456' V Item dictorum cantorum ultra dictum magistrum videtur numerus XII sufficere.

Item ultra predictos debent esse duo clerici qui vocantur clerici cappelle seu cerimoniarum; et sic in ipsa cappella sunt quindecim persone, qui quidem[a]) non consueverunt in palacio apostolico nisi in certis[b]) sollempnitatibus comedere; sed recipiunt certa stipendia in libris camere contenta et habent suas mansiones[c]) extra palacium.

Item ultra dicta stipendia solet summus pontifex vestes communibus[d]) annis dare eisdem.

Item inter istos sunt presbyteri, qui debent alternis septimanis coram domino nostro missas dicere.

Der von den Kardinälen Orsini, Adimari und Carillo spätestens Anfang 1423 ausgearbeitete und Martin V. vorgelegte Entwurf zu einer Reform der Kurie [1]), *sowie die Überarbeitung und Erweiterung dieses Entwurfes durch mehrere ungenannte Kardinäle, bezw. durch Kardinal Cesarini 1429/30* [2]) *beschäftigen sich nicht mit der Kapelle.*

Dagegen beschäftigt sich damit der Reformentwurf Pius II [3]).

Gleich zu Beginn seiner Regierung setzte Pius II. eine Kommission zur Beratung der Reform, zunächst der römischen Kurie ein [4]). *Von den damals gemachten Vorschlägen sind uns zwei erhalten: während der Reformentwurf des Kardinals Nicolaus von Cusa* [5]) *auf die einzelnen Ämter der Kurie und so auch auf die Cantores und das Verhalten in der Kapelle nicht eingeht, dringt Domenico de' Domenichi (Dominicus de Dominicis) in seinem Reformplane auf Abstellung der einem würdigen Verhalten in der Kapelle entgegengesetzten, leider eingerissenen Missbräuche.*

Das Gutachten des Dominicus de Dominicis findet sich in Vat. lat. 5869 [6]), *f. 1—17 (V) in einer alten Abschrift von 1470* [7]) *und in Ottob. lat. 2473 f. 1—57 (O) (Abschrift des XVI. Jahrhunderts). Ich gebe den Text der hier in Betracht kommenden* 6. consideratio *nach Vat. lat. 5869, die Varianten nach dem Codex Ottobonianus* [8]).

„Sexta consideratio est circa cappellam domini nostri pape, ubi considerandum est, si domini cardinales et alii prelati in ea tempore officiorum et maxime presente domino nostro papa stant cum debita reverentia et attentione aut sepe potius collo-

a) quę quidem; *das ę korrigiert aus* i. *V.* quae quidem *M.* b) incertis *A.* in certis *V. M.*
c) a *sofort korrigiert aus* e. *A.* d) omnibus M. Gatt.

[1]) *Aus einer Basler Handschrift publiziert von J. Haller, Concilium Basiliense. Studien und Quellen zur Geschichte des Concils von Basel. Bd. I. Studien und Dokumente 1431—1437. Basel 1896. p. 163—183.*

[2]) *Aus Vat. lat. 3884 f. 15—24'* (›Instructiones date legato Rome pro reformatione in concilio Basiliensi‹) *grossenteils publiziert bei Haller a. a. O. I p. 163—183 und Tangl a. a. O. p. 362—365. Zu beiden Reformentwürfen vgl. Haller a. a. O. p. 107—110.*

[3]) *Über die Reformpläne Pius II. vgl. namentlich Pastor II² 177—181. 660—665.*

[4]) *Vgl. Pastor II² 177.*

[5]) *Vgl. darüber Pastor a. a. O. S. 178—179; aus Cod. lat. 422 der Hof- und Staatsbibliothek zu München publiziert von J. M. Düx, Der deutsche Kardinal Nicolaus von Cusa und die Kirche seiner Zeit. 2 Bde. Regensburg 1847. Bd. II p. 451—466; darüber und dazu vgl. p. 88—105. Derselbe ist auch erhalten in Cod. Vat. lat. 3883 f. 1—11; vgl. über diese Handschrift weiter unten und die Beschreibung derselben bei Tangl a. a. O. p. LXXII.*

[6]) *Bei Pastor II² 180 n. 1 durch Druckfehler 5689.*

[7]) *f. 17:* Completa die X oct. 1470.

[8]) *Vat. lat. 5869 f. 6' (V). — Ottob. lat. 2473 f. 20—20' (O). — Über dieses Gutachten vgl. Pastor II² 179—181.*

quantur invicem rideant et confabulentur. Et si hec fiant providendum est ut decet. Item in vestibulo cappelle familiares et alii discurrunt et strepitum faciunt et rumorem adeo tempore officiorum et sermonum, ut vix intelligi possint que dicuntur, ubi per servientes armorum providendum esset, quod nemo ibidem discurreret sed omnes quiescerent, nemo loqueretur sed exirent potius. Hec patent satis quia homo in oratorio nihil aliud agere debet preter id, | ad quod factum[a]) est, ut dicit Augustinus. *F. 20' O*
Est enim domus orationis. Isaie 56 [1]). Mathei. XXI.[2])[b]); sicut assumitur et declaratur De cele*[bratione]* miss*[arum]* c. Dolentes[3]) et 16. q. 7. c. Et hoc, presertim ibi[c]): „sed tantum orationibus et congregati quasi in domo orationis et c.“[4]) *[Hiezu in V links am Rande:]* Augu*[stinus]*. Isaia. Mathei. De cel. mis. 16. q. 7.

Eine weitere Vorarbeit zum Reformentwurfe Pius II. sind nach Tangl die in Codex Vat. lat. 3884 f. 27—49' erhaltenen Reformvorschläge[5]). *Doch kehren die uns hier interessierenden, auf den magister palacii und die cantores bezüglichen Vorschläge fast wörtlich im Reformentwurfe Sixtus IV. wieder, während der gleich zu besprechende Reformentwurf Pius II. in diesen Punkten davon ganz abweichende Bestimmungen trifft. Dieser Umstand steht ja der Tangl'schen Einreihung und Datierung nicht entgegen, doch mag er, im Vereine mit den Bemerkungen Hallers (S. 110) zu einer neuerlichen Prüfung dieses Stückes veranlassen, wozu ich zunächst nicht Zeit und Gelegenheit fand.*

Uns interessieren hier nur folgende, in dem Kapitel „De reliquis officialibus curie Romane“ *stehende Bemerkungen*[6]).

Sit et magister palatii sacre pagine magister excellens qui in palatio apostolico theologiam legat et actus scientificos fieri consuetos non omittat.

Esse etiam decet in palatio apostolico cantores in conpetenti numero qui omnibus diebus sive exeat papa sive non missam et horas diurnas in capella publice decantent, ut qui illuc ingrediuntur domum illam orationis esse cognoscant et ad devotionem incitentur.

Clerici cerimoniarum sint duo presbiteri probi et experti in cerimoniis et competenter litterati et diligentes in officio suo.

Auf Grund aller dieser Gutachten, Vorschläge und Vorarbeiten liess Pius II. schliesslich eine Reformbulle entwerfen, die jedoch nicht zur Ausfertigung gelangte[7]).

Dieselbe ist in später Abschrift erhalten in Cod. XXVII. 6. f. 1—52 der Bibl. Barberini zu Rom (B)[8]). *Eine andere, ebenfalls späte Abschrift bietet Misc.*

a) institutum *O.* b) Isaie 6. Mathei 21 *nicht im Text, sondern rechts am Rande O.*
c) et 16 q. 7. c. et hoc presertim ibi, *sofort am Rande nachgetragen (mit Auslassungs- und entsprechendem Verweisungszeichen). O.*

[1]) *Isaias 56, 7.* [2]) *Math. 21, 13.*
[3]) *c. 9 X 3, 41. d. h. Corpus iuris canonici. Decretal. Greg. IX. lib. III tit. XLI:* de celebratione missarum et sacramento eucharistiae et divinis officiis. *cap. 9.* Dolentes referimus etc. *Corp. iur. can. ed. Friedberg P. II Lipsiae 1881 col. 641—642.*
[4]) *c. 9 C. XVI q. 7 d. h. Corpus iuris canonici, Decretum Gratiani. Decreti Pars II causa XVI, questio VII c. 9* ›Et hec *(edit. Romana* hoc) diximus —‹ *(ed. Friedberg P. I 1879 col. 802—803). Darin die Stelle:* in quo non debent emere et vendere, sed orationibus tantum *[ed. Romana:* ›tantum‹ *deest.]* vacare atque congregari *[ed. Romana:* vacare qui congregantur*]*, quasi in domo orationis.
[5]) *Teilweise publiziert von Tangl a. a. O. p. 366—371 und Haller a. a. O. I. p. 163—183, dazu vgl. Tangl p. 366 und Haller p. 110.*
[6]) *Vat. lat. 3884 f. 43'.*
[7]) *Vgl. über dieselbe Pastor II² 181. 660—665. Tangl a. a. O. 372—379.*
[8]) *Vgl. Pastor II² 181 n. 2. 660—665. — Tangl a. a. O. LXXIII. 372.*

Armar. XI. tom. 134 f. 1—36' des vatikanischen Archives (M). Der Text der hier einschlägigen Abschnitte folgt nach B mit den Varianten aus M.

De clericis ceremoniarum [1]).

Ceremoniarum clericos instantibus celebritatibus, ad quas Romanus pontifex
exire consuevit, insimul convenire iubemus et visis libris inter se concordare, ut,
dum res divina geritur et alia solemnia celebrantur, nullatenus discordes appareant,
F. 40' B nullus inter eos | clamor sit, nullus inconcinnus nutus, nullum signum indecens,
officium suum summa cum modestia et diligentia adimpleant, inspiciant diligenter
actus omnium qui sunt in cappella loquentes aut videntes accedant et verbis
modestis de taciturnitate commoneant omnesque indecentes actus annectent et si
F. 25' M cohibere admonendo non possint summo pontifici referant; ipsi vero | pro suis
excessibus magistro sacristię puniendi subsint[a]).

Illud autem ferendum non est, ut domus orationis taberna mercatoria videatur;
quod ne fiat fratres nostros in primis cardinales et deinde cęteros pręlatos aliosque
F. 41 B quoscunque admonemus, ut in divinis officiis cum reverentia | et devotione se
gerant, sint orationi prorsus intenti, mentem in Deum degant, peccatorum suorum
meminerint, veniam implorent et novissimum diem ante mentis oculos ponant; absit
ab eis cum alio quovis collocutio, absit cachinnus omnisque actus indecens, atque
ita se gerant ut populus qui eos intuetur ad devotionem immittetur[b]). Si quis hęc
pręcepta contempserit expers fiat omnium indulgentiarum quę illo die conceduntur.

De cantoribus [2]).

Cantores cappellę nostrę cum devotione officium suum peragant neque celeri-
F. 26 M tate nimia neque tarditate utantur; nulla secularis vanitatis cantui | suo misceant[c]);
sint honesti; tabernas vinarias[d]) et loca quęvis parum pudica fugiant; excessus
F. 41' B eorum | magister eorum acriter puniat.

De magistro sacri palatii [3]).

Magister sacri palatii qui religiosus ordinis prędicatorum esse consuevit qualibet die qua consistorium secretum tenetur unam lectionem sacrę Theologię his exhibeat, qui eum audire voluerint, ut qui cardinales expectant tempus non inutiliter expectando consumant.

Caveat ipse magister, ne quis in cappella nostra sermo fiat, quem ipse prius non examinaverit erroresque omnes emendaverit. Si quis sermocinando aliquem errorem publicaverit publice corripiant (!).

Inquirat an aliquis in curia nostra sit qui de fide catholica aut male loquatur aut male scribat vel male sentiat illumque iudici fidei deferat et corrigendum denunciet.

a) subpraesint: bprae *mit Bleistift unterstrichen d. h. getilgt. M.*
b) imputetur *M., beides wohl statt des richtigen* incitetur. — *M. hat immer statt* ę: ae.
c) misceant; das „e" *mit Bleistift ober der Zeile nachgetragen B;* miscant *M.*
d) vitiarias; *mit Bleistift korrigiert in* vinarias. *M.*

1) *Cod. Barber. XXVII 6 f. 40—41 (B) — Vat. Arch. Misc. Arm. XI t. 134 f. 25—25' (M).*
2) *B. f. 41—41'. — M. f. 25'—26.*
3) *B. f. 41'. — M. f. 26.*

Auch Sixtus IV. erliess, dem Beispiele seiner Vorgänger folgend, eine in mehreren Handschriften erhaltene Reformbulle „Quoniam regnantium cura“, *die aber gleichfalls nicht zur Publikation gelangte* [1]).

Ich gebe daraus den Text der Bestimmungen über die Capella und die Cantores nach Cod. Vatic. lat. 3883 f. 14—24′ (A), die Varianten nach Vat. lat. 3884 f. 118—132′ (B) [2]).

2. Capella [3]).

Statuentes primo, quod in capella eiusdem palatii apostolici magister ipsius palatii theologie professor excellens statutis diebus lectiones theologicas sive ipsam theologiam legat et alios actus scientificos fieri consuetos facere non ommittat[a]) curetque attente, ut sermones, qui in adventu domini quadragesima et aliis diebus ac festivitatibus consuetis coram nobis et venerabilibus fratribus nostris sancte Romane ecclesie cardinalibus aliisque prelatis fieri debent, sint personis loco et tempori congruentes, non quidem vulgares extravagantes vel impertinentes, per magistros in eadem theologia seu decretorum doctores aut saltem | scientificos viros *F. 15 A*
in subdiaconatus ordine constitutos.

4. Cantores [4]).

Ordinamus insuper in palatio apostolico cantores in competenti numero esse debeant, qui omnibus diebus, sive exeat papa sive non, missam et horas canonicas in capella publice cantent, ut qui illuc ingrediuntur domum illam orationis esse cognoscant et ad devotionem merito incitentur.

28. De devotione in divinis servanda [5]).

Et quia ut inquit salvator[b]) domus mea domus orationis est monemus et precipimus omnibus cuiuscunque sint dignitatis etiam cardinalatus, ut in capella aut alia quacumque ecclesia presentibus aut absentibus nobis, quando divinis intersunt, silentium servent, animum habeant ad divina intentum, non solvant risum aut inanibus sermonibus vacent, sed quilibet vel[c]) oret vel contempletur que aguntur vel dicuntur in missa.

Diese Bestimmungen Sixtus IV. wurden grossenteils — namentlich die Abschnitte 2 und 4 — wörtlich hinübergenommen in die Reformbulle Alexander VI., aber durch andere Bestimmungen noch ergänzt und erweitert [6]).

a) obmittat *B.* b) (ut inquit salvator) *B. (in Klammern).* c) *Fehlt B.*

[1]) *Vgl. über dieselbe C. Corvisieri, Il trionfo Romano di Eleonora d'Aragona nel giugno del 1473 in: Archivio della società Romana di storia patria I 1878 p. 478 n. 1. — Pastor II² 587—588. — Tangl a. a. O. p. 379—385.*
[2]) *Über diese beiden Handschriften vgl. weiter unten und Tangl a. a. O. p. LXXII—LXXIII.*
[3]) *A. f. 14′—15. B. f. 118′. — Diese Überschrift steht in A links am Rande mit roter Tinte u. z., wie auch alle folgenden Überschriften, von derselben Hand, die den Text selbst geschrieben; sie fehlt in B.*
[4]) *A f. 15. B. f. 119. — Diese Überschrift steht in A rechts am Rande mit roter Tinte, sie fehlt in B. Dieser Abschnitt (4) publiziert bei Haberl a. a. O. (Bausteine III) p. 54 aus A.*
[5]) *A. f. 19′. B. f. 125. — „28“ nur in A, und zwar links am Rande mit roter Tinte.* »De devotione . . . . servanda« *nur in B, und zwar am Rande von derselben Hand, die den Text selbst geschrieben.*
[6]) *Über den Verlauf der Reform Alexander VI. und deren handschriftliche Überlieferung vgl. namentlich Tangl a. a. O. p. 361—362; 386—421 aus den Akten; über die Reformbulle*

Alexander VI., durch die Ermordung seines „verhätschelten Lieblingssohnes", des Herzoges Juan von Gandia, in der Nacht vom 14. auf den 15. Juni 1497 aufs tiefste erschüttert, dachte ernstlich an eine Reform der Kurie; er ernannte zu diesem Zwecke eine Kommission von sechs Kardinälen; auf die Arbeiten dieser Reformkommission gehen die beiden Codices Vatic. lat. 3883 und 3884 zurück, die wir bereits öfters citieren mussten, weil in ihnen eine Reihe früherer Reformvorschläge und Reformentwürfe erhalten ist, welche die Mitglieder der Reformkommission eben für ihre eigenen Arbeiten sammelten. Aus den beiden Codices ersieht man klar den Gang der Arbeiten: Sammlung der früheren Reformarbeiten und Einholung neuer Gutachten, Aufstellung von „Propositiones", *Ergänzung und Umgestaltung derselben zu* „Conclusa" *und schliesslich die Redaktion einer grossen Reformbulle:* „In apostolice sedis specula", *die aber freilich — der erste grimme Schmerz über den Verlust des Sohnes und die guten Vorsätze waren unterdessen bei Alexander längst wieder verflogen — nicht zur Publikation gelangte. Schon in den früheren Stadien dieser Reformarbeiten griff man bezüglich des Magister sacri palatii und der Cantores auf die Bestimmungen Sixtus IV. zurück, wie aus Vat. lat. 3883 f. 97—97' und 3883 f. 144 ersichtlich ist*[1]). *Dasselbe Verhältnis herrscht auch in der schliesslich redigierten Reformbulle, in der die Abschnitte:* „Sermones in capella" *und* „Cantores" *wörtlich mit der Reformbulle Sixtus IV. übereinstimmen.*

Ich begnüge mich hier mit der Wiedergabe der hier interessierenden Stellen aus dieser schliesslich redigierten Reformbulle, ohne auf die früheren Stadien der Reformarbeiten zurückzugreifen[2]). *Vat. lat. 3884 f. 73—109' enthält eine allerdings vielfach verderbte Abschrift der Reformbulle, zwei weitere fand Pastor im Codex Misc. Armar. XI. t. 88 (unfoliiert) des vatikanischen Archives. Ich gebe den Text nach der ersten Kopie in Arm. XI. t. 88 (M_1), die Varianten nach der zweiten Kopie in demselben Codex (M_2) und nach dem Codex der vatikanischen Bibliothek (V). Während des Druckes fand ich noch eine weitere Abschrift dieser Reformbulle in Misc. Armar. VI. t. 34 f. 9—46 des vatikanischen Archivs (M_3); der Text in M_3 stimmt fast völlig überein mit dem in M_1 und M_2, welcher Gruppe von einander nahestehenden Handschriften in den Miscell. die mehr abweichende Abschrift im Codex Vaticanus gegenübersteht*[3]).

1. Sermones in capella.

Statuentes primo, quod in capella eiusdem palatii apostolici magister ipsius
F. 3 M_1 palatii theologie professor excellens statutis diebus lectiones | theologicas seu ipsam theologiam legat[a]) et alios actus scientificos fieri consuetos[b]) non omittat[c]) curetque attente, ut sermones, qui in adventu domini quadragesima[d]) et aliis festivitatibus

a) legere *V.* b) *Folgt* facere *V.* c) obmittat *V.*
d) *So M_2 und V.;* quadragesime *M_1; in M_3 unsicher, ob* a *oder* ae *zu lesen.*

speziell p. 402; über die beiden Handschriften Vat. lat. 3883 u. 3884 p. LXXII—LXXIII. — Pastor III[3 u. 4] *1899 p. 379—381, 388—392, 897—900.*

[1]) *f. 97 z. B. steht links am Rande* »Siste«; *im Texte:* »Pone Sixtum quod magister palatii legat, et de cantoribus. Adde.«

[2]) *Für letztere vgl., was die Kapelle und Cantores betrifft, die bereits angeführten Stellen, f. 97—97' und 144 in Vat. lat. 3883. Eine Stelle von f. 97' bei Haberl a. a. O. S. 55.*

[3]) *M_1 f. 2'—3' — V. f. 74—74'. — M_3 f. 11—11' — Blosse orthographische Verschiedenheiten der vier Überlieferungen berücksichtige ich nicht, ich drucke immer* capella *(V. meistens* p, *M_1, M_2 und M_3 meistens* pp), *ebenso* e *(wie V, während M_1, M_2 und M_3* ae *hat.) — Die Numerierung der Kapitel hat bloss V (am Rande).*

consuetis coram nobis et venerabilibus fratribus nostris sancte Romane ecclesie cardinalibus aliisque prelatis fieri debent, sint personis loco et tempore congruentes, non quidem vulgares extravagantes vel impertinentes, per magistros in[a]) eadem theologia seu decretorum doctores aut saltem scientificos[b]) viros in subdiaconatus ordine constitutos.

2. Cantores.

Ordinamus insuper[c]) in palatio apostolico cantores in competenti numero esse debeant, qui omnibus diebus, sive exeat papa sive non, missam et horas canonicas in capella publice cantent, ut qui illuc[d]) ingrediuntur domum illam orationis esse cognoscant et ad devotionem merito incitentur.

3. Silentium in capella[e]).

Nullus de re non necessaria diu[f]) in capella loquatur nedum durante sermone sed quamdiu[g]) celebrantur officia absit indecens risus et omnis immodestus motus. Contrafacienti si cardinalis erit pena sit sola erubescentia, si inferior ultra penam peccati mortalis[h]) ad solum nutum magistrorum cerimoniarum vel alterius eorum expelli possit de capella[i]) et ad aliquod temporis[k]) ab eius ingressu suspendi possit, etiam in ipsa capella cum eius erubescentia et confusione statim reprehendi. | *F. 11' M_3*

4. Magistri cerimoniarum.

Si magistri cerimoniarum in suo officio culpabiliter fuerint negligentes vel timore aut amore errantes in capella | omiserint cum modestia redarguere, rei sint *F. 74' V*
peccati mortalis et[l]) perseverantes in culpa privationem sui officii meritam expectent. | *F. 3' M_1*

5. Servientes episcopo in capella celebranti[m]).

Qui prelato in capella celebranti serviunt sint omnes togati viri graves ad ostentationem sumptuosarum vestium non[n]) intenti nec insuper pelliceorum[o]) pompa velint maioribus suis pares videri neque serviant celebranti qui sepius non viderunt in capella celebrari, ne velut pecora cerimonias tunc addiscere[p]) incipiant et ad risum vel nauseam alios[q]) sacrificiis intentos inducant. Prelatus qui tales servientes habuerit per annum ab ingressu capelle sit suspensus.

6. De honestate cantorum.

Cantor concubinam non teneat, tabernas et inhonesta loca non frequentet[r]), togatus incedat, capillos non gestet collum tegentes; contrafacientes[s]) presidens capelle premissa trina[t]) monitione licentiet a capella privilegio[u]) familiaritatis[v]) pape eo ipso exutum[1]).

a) in *wiederholt V.* b) *So V.;* sanctificos (!) M_1. M_2. M_3. c) *Statt* insuper *hat V.:* ut super ut.
d) *Korrigiert aus* illud *V.* e) *Links am Rande:* Alexander *V.* f) *Folgt durchstrichen:* divina *V.*
g) *Folgt* divina M_2 *und V.* h) *V. hat hiezu die Randbemerkung:* tollatur de peccato mortali.
i) *Folgt:* cum eius erubescentia *V.* k) tempus *V.* l) ei (!) *V.*
m) Servientes in cappella episcopo celebranti M_3. n) minime *V.* o) peliciorum *V.* p) adiscere *V.*
q) *So V.;* aliis M_1. M_2. M_3. r) *So V.;* frequentent M_1. M_2. M_3. s) *So V.;* contrafaciens M_1. M_2. M_3.
t) trena M_3. u) previlegio *V.* v) familiaritatum M_3.

1) *Dieser Abschnitt (6) publiziert bei Haberl a. a. O. p. 55 nach Vat. lat. 3883 f. 97' (jedoch muss es bei Haberl statt* ›una‹ ›trina‹ *heissen).*

7. Contra magistrum capelle negligentem.

Si in cantoribus corrigendis et admonendis[a]) eorum presidens[b]) de negligentia notari[c]) merebitur[d]), ultra indignationem pontificis incursam ab ingressu capelle sit per mensem suspensus neque in conspectu pontificis [e])comparere audeat, sed finem sui officii continue expectet[e]).

Im Vergleich damit erscheinen in dieser Richtung ziemlich dürftig und mager die Bestimmungen der Reformbulle: Pastoralis officii *Leo X. vom 13. Dezember 1513, die auf der 8. Sitzung des 5. Laterankonzils (1513 Dezember 19) verkündigt wurde* [1]), *deren Bestimmungen, was die Sänger anbelangt, mehr ein anderes Gebiet, das der remunerationes und emolumenta, betreffen.*

Cantores.

Cappellae nostrae cantores qua convenit modestia et morum disciplina vivant et honesti sacerdotis mores observent sub excommunicationis et privationis emolumentorum pena si contrafecerint. Possint autem *etc.*[2])

Auf das, was wir diesen Reformentwürfen entnehmen können, und auf das, was in den weiter unten teilweise zu erwähnenden, von Haberl einzeln genau besprochenen, zu Gunsten der Sänger erlassenen Papstbullen enthalten ist — letztere betreffen aber meistens nur die Vorrechte und Privilegien der Sänger in Bezug auf die Erlangung von Benefizien und Expektanzen — beschränkt sich unsere Kenntnis der Organisation, der Einrichtung des päpstlichen Sängerkollegiums im XV. Jahrhunderte. Wie anders wären wir darüber unterrichtet, wenn die damals geltenden „Statuta et ordinationes“ *der Kapelle nicht beim Sacco di Roma zu Grunde gegangen wären. Letzterer Umstand nötigte mit der Zeit (1545) zur Redaktion neuer Statuten, die die Approbation Pauls III. am 17. November 1545 erhielten; dieselben wiederholen, wie es die Statuten und die Approbationsbulle selbst hervorheben, teils die alten* „Statuta et ordinationes .... ab aliquibus memoria retenta“, *teils treffen sie neue Bestimmungen; es ist aber unter diesen Umständen schwer, Altes und Neues darin zu scheiden* [3]).

B. DIE „REFORMATIO CAPELLE“ BURCHARD'S BEZIEHUNGSWEISE INNOCENZ VIII. VON 1487

Burchard berichtet in seinem Diarium am 23. Mai 1487 [4]):

„Diebus peractis sanctissimus dominus noster mandavit mihi, ut reformationem capelle sanctitati sue ordinarem et in scriptis redigerem, quam sanctitas sua in con-

a) amonendis *M₂. V. (in V. könnte es auch* amouendis *gelesen werden)*; admonendis *korrigiert aus* amouendis *M₃.*
b) praesides *M₃.* c) notarii (!) *V.* d) *So V. M₂. und M₃.*; increbiter (!) M₁.
e) comparere — expectet *links am Rande von derselben Hand sofort nachgetragen, mit Auslassungs- und entsprechendem Verweisungszeichen V.*

[1]) *Vgl. Hefele, Konziliengeschichte, fortgesetzt von Hergenröther. 8. Band. 1887 p. 588—589. Die Bulle im Bullarium Romanum ed. Cocquelines t. III. p. 3 (Romae 1743) p. 372—393; editio Taurin. t. 5 (1860) p. 571—601; darin über die Cantores ed. Cocquel. p. 387, ed. Taurin. p. 593.*
[2]) *Vgl. Haberl a. a. O. p. 67 und 66.*
[3]) *Diese Statuten abgedruckt bei Haberl a. a. O. p. 96—108, dazu p. 82—85; über das Verhältnis der neuen Statuten zu den alten vgl. p. 96 (das Statut) und p. 83 n. 1 (die Papstbulle).*
[4]) *Johannes Burchardi Diarium sive rerum Urbanarum commentarii (1483—1506) ... publié .... par L. Thuasne. 3 Bde. Paris 1883—1885 t. I p. 264.*

sistorio proponere et approbare intendebat. Feci igitur illam registrari libro ceremoniarum manu mea propria scripto f. LXXXX: quam sanctitas sua die lune 21. huius in secreto consistorio per reverendissimum dominum cardinalem Senensem legere fecit et approbavit de cardinalium consensu de verbo ad verbum prout ibidem notatur et observatur. Ex qua quidem reformatione extractum feci et de mandato sanctitatis sue reverendissimis dominis cardinalibus vicecancellario, Portuensi, Tusculanensi et Albanensi episcopis; Mediolanensi, Veronensi, Rechanatensi, Turonensi, de Comitibus et Parmensi presbyteris; Senensi, S. Georgii camerario, de Sabellis, de Columna et Ascanio diaconis hoc mane personaliter presentavi tenoris de verbo ad verbum prout in dicto libro fol. LXXXXIII registratum; rogatus et de mandato sanctissimi domini nostri mandans, quod illa per magistros domorum suarum familie publicari facerent et per omnes observari, quod singuli se facturos dixerunt."

Bekanntlich citiert Burchard wiederholt seinen liber ceremoniarum[1]), *und ebenso spricht Paris de Grassis wiederholt davon*[2]). *Er ist aber bisher unbekannt geblieben.*

Bereits J. G. Eccard[3]) *erschliesst daraus, dass Raynaldus wiederholt ein* „Diarium Ceremoniarum Curiae Romanae" *des Burchard citiere,* „cuius manuscriptum etiam in Archivio Vaticano extet", *freilich unrichtig — die bezüglichen Citate des Raynaldus beziehen sich einfach auf das Diarium Burchards*[4]) — *die Existenz eines* opus de ceremoniis curiae Romanae *Burchards, und sagt von demselben:* „Optandum esset ut Burchardi opus de Ceremoniis Curiae Romanae etiam aliquando in lucem prodiret, sed vix aliqua spes huius nostri voti adest; latet illud in Archivio Vaticano aeternumque latebit. Nos interim praesentibus contenti simus." *Fabricius*[5]) *wiederholt aus Eccard dessen unrichtige Deduction. Thuasne*[6]) *sagt:* „Indépendamment du Diarium et des ouvrages imprimés auxquels il avait collaboré .... il composa un livre des cérémonies qu'il cite fréquemment dans son journal et qui est aujourd'hui conservé dans les Archives du Vatican, et vraisemblablement, comme l'écrivait Eccard en 1743, il y restera toujours." *Auch Hagen*[7]) *und A. Pieper*[8]) *erwähnen dieses theoretische Werk Burchards über die Ceremonien, ohne es aber zu kennen.*

Dasselbe findet sich aber, und zwar die eigenhändig geschriebene Originalhandschrift Burchards, in der vatikanischen Bibliothek, und zwar als Vat. lat. 5633; dass dieser Codex die eigenhändige Originalhandschrift Burchards ist, lehrt ein Vergleich der Schriftzüge, sowie der Umstand, dass die Citate Burchards in seinem Diarium aus seinem, wie er wiederholt sagt, eigenhändig geschriebenem Liber ceremoniarum *sich in unserem Codex immer genau auf dem von Burchard citierten Folio finden. Ich behalte mir vor, demnächst an anderer Stelle ausführlicher über diesen* Liber ceremoniarum *Burchards zu handeln; ich werde bei der Gelegenheit auch einige andere Original-Handschriften des Burchard, Paris de Grassis und Patricius besprechen, namentlich Vat. lat. 5632, die ganz eigenhändig geschriebene Originalhandschrift des Diarium Burchards von 1492—1496, auf die mich P. Ehrle gütigst aufmerksam machte.*

[1]) *Z. B. I. 118 ed. Thuasne, vgl. Thuasne III p. LII.*
[2]) *Vgl. Thuasne ebenda.*
[3]) *Corpus historicorum medii aevi — Lipsiae 1723 t. II. Praefatio zu nr. XVIII.*
[4]) *Vgl. Hagen Th. Zum Diarium Burchards aus dem Pontificate Innocenz VIII. und Alexanders VI. in: Zeitschrift für katholische Theologie 10. 1886. p. 196–204 und zwar p. 199–200.*
[5]) *Bibliotheca latina mediae et infimae aetatis. ed. Mansi t. I. (Patavii 1754) p. 301.*
[6]) *a. a. O. III p. LII—LIII.* [7]) *Hagen a. a. O. p. 199 (mit Verweis auf Thuasne I 118).*
[8]) *A. Pieper, Das Original des Diarium Burchardi in: Römische Quartalschrift 7. 1893 p. 387–403 und zwar p. 390 n. 1.*

In diesem Liber ceremoniarum *Vat. lat. 5633 findet sich nun auch thatsächlich auf f. 90—93′ jene* reformatio capelle, *auf die Burchard in seinem Diarium in der eingangs dieses Abschnittes citierten Stelle verweist. Das Bedürfnis einer solchen* reformatio *dürfte wohl mit der nur wenige Jahre zurückliegenden Vollendung der Sixtinischen Kapelle zusammenhängen, welch letztere ohne Zweifel gewisse Veränderungen im Ceremoniell der Capella des Papstes mit sich brachte oder erforderte, deren Aufzeichnung und Fixierung sich mit der Zeit als wünschenswert herausstellte. Dieser mutmassliche Zusammenhang rechtfertigt wohl den Abdruck dieses Stückes an dieser Stelle.*

Der Abdruck erfolgt natürlich nach der Originalhandschrift Vat. lat. 5633 f. 90′—93′ (V).

Eine Abschrift gerade dieses Stückes aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts findet sich im vatikanischen Archiv Misc. Armar. XI. t. 93 f. 136 bis 139 (M). Da diese Überlieferung einfach eine Kopie aus Vat. lat. 5633 ist, ist eine Angabe der Fehler der Abschrift überflüssig: nur zur Beurteilung der Güte der Abschrift, die noch weiteres enthält, füge ich die wesentlichen Abweichungen, Fehler derselben bei. Während des Druckes fand ich noch eine andere Abschrift desselben Stückes in Misc. Armar. VI. t. 34 f. 56—57′ des vatikanischen Archivs (M_1), wohl auch aus derselben Zeit, ebenfalls eine Kopie aus Vat. lat. 5633, unabhängig von der anderen Kopie (M); dieser Band enthält jedoch die Kapelle betreffend nur diese Abschrift aus Vat. lat. 5633.

F. 90′ Pro reformatione capelle sanctissimi domini nostri pape infrascripta videntur ordinanda[a]).

In primis prelati et officiales omnes [b])de gremio capelle existentes[b]) videlicet subdiaconi auditores clerici camere acoliti cubicularii advocati secretarii et penitentiarii habitum suum quo in capella uti consueverunt in tercia aula palatii capiant et in eo cameram paramenti intrent ubi expectent pontificem.

Quo exeunte progrediantur suo ordine ad capellam bini et bini cum omni modestia et taciturnitate et eodem modo habitu et ordine [c])finito officio[c]) pontificem capellam exeuntem usque ad dictam cameram associent.

Custodes porte palatii cum baculis suis stratam faciant amplam a principio processionis usque ad cardinales, ut nullus progredientes occupet quicunque sit.

Servientes armorum idem faciant iuxta reverendissimos dominos cardinales et cursores apud prelatos, adeo quod singulis de gremio capelle existentibus liber aditus pateat pontificem associandi.

Singuli ex reverendissimis dominis cardinalibus eundo ad capellam et redeundo unicum scutiferum et caudatarium secum habeant. Scutifer maneat extra cancellum capelle, caudatarius solus cum suo domino intret.

F. 91 Prelati vero et alii omnes eant intrent capellam et rediant soli sine servitoribus. |

Si reverendissimi domini cardinales recepturi sunt paramenta in capella, preter caudatarium duo tantum scutiferi cum tercio paramenta[d]) portante[e]) intrent pro quolibet cardinale, qui cardinalibus paratis exeant omnes: diebus purificacionis beate Marie virginis et palmarum exceptis [f])quibus unus scutifer pro quolibet cardinale ad tenend*[u]*m faculam sive palmam domini sui remaneat in capella[f]).

a) *(Hierzu links am Rande von anderer Hand:* Collecta ex quibusdam scripturis q*[uondam]* Jo. Burcardi ceremoniarum magistri de verbo ad verbum. *M_1.)*
b) „de — existentes“ *sofort korrigiert aus:* „qui ad capellam venire solent“.
c) „finito officio“ *sofort ober der Zeile eingeschaltet.*
d) *Folgt getilgt* deferente.
e) cum — portante *rechts am Rande von derselben Hand hinzugefügt; vgl. unten Burchards Eintragung unter dem 21. Mai 1487.*
f) quibus — capella *sofort von derselben Hand hinzugefügt.*

Idem observetur cum cardinales paramenta deponunt.

In capella reverendissimi domini cardinales erunt in locis suis, similiter et prelati generales ordinum et penitentiarii.

Officiales vero, videlicet subdiaconi auditores clerici camere et acoliti erunt in plano capelle ante gradus solii hinc et inde antiquiores [a])secundum receptiones suas[a]) ad dextram, alii ad sinistram pontificis [b])sibi invicem vertentes facies et[b]) quasi semicirculum[c]) sive coronam facientes. Cubicularii vero advocati secretarii et ordinum procuratores versa ad pontificem facie in terram sedeant circulum sive coronam officialium perficientes.

Quod si cubiculariorum et aliorum predictorum numerus sit copiosus poterit extra circulum sive coronam linea duplicari et triplicari.

Officiales cappati sedere poterunt supra inferiorem gradum, alii omnes in terra[d]).

Decem tantum cubicularii ad capellam veniant [e])per eorum decanum pro singulis diebus capellarum nominandi[e]), ex aliis autem ordinibus quotquot commode poterunt. [f])Placet tamen sanctissimo D. N. quod pro nunc cubicularii omnes admittantur ad capellam quia sanctitas sua intendit providere circa numerum necessarium[f]).

Oratores regum et principum[g]) in suo loco erunt, inter quos nullus procurator admittatur aut alius quicunque sit. Non oratores civitatum et locorum sancte[h]) Romane ecclesie subiectorum[i]), civitatum Avinionen. Bononien. Perusin. et huiusmodi[k]) exceptis. Non episcoporum vel prelatorum quorumcunque: electorum sacri Roman*[i]* | imperii exceptis. Non quorumcunque ordinum vel militiarum[l]) generalium magistrorum, sed principum tantum et potentatuum secularium[m]). *F. 91'*

Si unius principis plures sint oratores admittatur in capella unus tantum vel duo, non plures; [n])vult tamen sanctissimus dominus noster quod pro nunc non fiat mandatum novis oratoribus de minori numero[n]).

Ad gradus solii pontificis sedeant nobiles tantum, conservatores et senator urbis, non cancellarii, non capita regionum, neque quicunque alii urbis officiales, sed ut diximus conservatores et senator tantum.

Conservatores et alii nobiles erunt in primo gradu, digniores in secundo, senator in tercio, in quarto magni principes tantum quibus in bancho reverendissimorum dominorum cardinalium sedere non licet.

Episcopi assistentes in locis suis erunt more consueto iuxta quos in terram sedebunt duo secreti cubicularii et inter eos decanus rote de mitra pontifici serviens et secretarius cum non sit prelatus.

Magister sacri hospitii rectus stabit solus in cornu banci reverendissimorum dominorum[o]) presbiterorum cardinalium et retro eum duo magistri ostiarii. Tum post illos X scutiferi sanctissimi domini nostri.

Singuli caudatarii sedebunt ad pedes suorum cardinalium supra gradum super quem nullus alius quisquis sedere presumat.

Unus medicus tantum sanctissimi domini nostri ad capellam venire poterit

a) secundum — suas *rechts am Rande sofort nachgetragen, mit entsprechendem Auslassungszeichen.*
b) sibi et *ebenso links am Rande.* c) semi *sofort ober der Zeile eingeschaltet.*
d) *Dieser Absatz steht über durchstrichenem:* Horum omnium officialium a subdiaconis infra nullus sedeat supra gradum aliquem sed in terra.
e) per — nominandi *links am Rande sofort nachgetragen.*
f) Placet necessarium, *1½ Zeilen, von derselben Hand nachgetragen, vgl. unten Burchard's Eintragung unter dem 21. Mai 1487.*
g) *Links am Rande von anderer Hand (vielleicht Paris de Grassis?)* Nota bene de oratoribus hic. h) (sicut *(!) M₁.*)
i) *Folgt durchstrichen:* oratorum t*[a]*n*[tum]* *oder* t*[ame]*n. k) *Folgt durchstrichen:* videtur habenda ratio.
l) *Folgt durchstrichen:* geneli. m) *Folgt durchstrichen:* vult tamen sanctissimus dominus noster quod pro nunc non fiat.
n) vult — numero *von derselben Hand hinzugefügt; vgl. unten 1487, Mai 21.*
o) *Folgt durchstrichen:* presbiterorum cardinalium.

et in capite gradus banci reverendissimorum dominorum diaconorum cardinalium
F. 92 sedere (!) solus[a]) |.

In terra intra chorum reverendissimorum dominorum cardinalium sedere poterunt omnes religiosi curiales presbyteri et togati.

Reverendissimi domini cardinales prelati et alii omnes in capella sileant[b]) et officio intendant in astantium exemplum.

Prelati officiales ac alii omnes in tonsura clericali et honesta ac habitu condecenti incedant, non birreta rubea, non vestes rosacias seu[c]) de cameloto aut serico vel huiusmodi, non cappas de cameloto deferant, sed de panno violatio obscuro vel claro aut celestri[d]). Singulis diebus capellarum ad capellam veniant. Non vagentur per basilicam sancti Petri, non per aulas palatii[e]) aut per plateam.

Singulis officiorum decanis intimetur videlicet
Subdiaconorum
Auditorum
Clericorum camere
Acolitorum
Cubiculariorum
Advocatorum
Secretariorum
Penitentiariorum quod pro singulis diebus capelle ordinent qui de singulis officiis ad capellam veniant.

Servientes armorum neminem ad capellam intromittant sine licentia clericorum cerimoniarum quibus etiam in omnibus obediant et silentium extra cancellum[f]) observent.

Prime porte capelle ab extra[g]) et[h]) ab intus[i]) cursores curam habeant.

Secundam vero capelle portam cancelli videlicet ab intus et extra custodiant servientes armorum.

Inobedientes et premissis contravenientes per clericos ceremoniarum a capella
F. 92' expellantur et per magistrum domus palatii ac alios superiores gravi pena mulctentur |.

Not*[a]*[k]) de dominis Gerardo Ususmaris Leonhardo Cibo cum sociis quis locus sit ipsis consignandus qui usque modo cum oratoribus locum habuerunt.

Ad hoc ultimum sanctissimus dominus noster mandavit quod inter scutiferos sue sanctitatis predicti locum habeant admiratus quod inter oratores locum habuissent. Faciant[l]) autem ipsi ut libuerit[m]). Nolo enim inter maleum et incudinem[n]) manum ponere[o]).

MCCCCLXXXVII die lune XXI[p]) mensis maii reverendissimus dominus F*[ranciscus]* sancti Eustachii diaconus cardinalis Senen.[1]) de mandato sanctissimi domini nostri in secreto consistorio legit ordinacionem supradictam que fuit ab omnibus reverendissimis dominis cardinalibus acceptata et per sanctissimum dominum

a) *Zu diesem Absatz links am Rande eine Hand.* b) (sedeant M_1.) c) seu *über durchstrichenem* vel.
d) (celesti M_1.) e) (palam M_1.) f) *Folgt durchstrichen:* teneant. g) *Folgt durchstrichen:* custodes palatii.
h) et *ist von derselben Hand oben eingeschaltet.*
i) *Folgt durchstrichen:* vero. *Der Absatz lautete also vorher:* Prime porte capelle ab extra custodes palatii, ab intus vero cursores curam habeant — *Auch zu diesem Absatz links am Rande eine Hand. — Vgl. unten 1487 Mai 21.*
k) *oder* Not*[andum].* l) *Folgt durchstrichen:* ipse.
m) *Folgt durchstrichen:* cum non sit *und noch ein ebenfalls durchstrichenes unleserliches Wort.* n) Hs. incudiem.
o) *(Die letzten beiden Absätze fehlen in M.)* p) *(XXI fehlt in M).*

[1]) *Francesco Piccolomini Todeschini, Kardinaldiakon von St. Eustachius 1460 März 26 — 1503 September 22, d. h. bis zu seiner Erhebung auf den päpstlichen Stuhl (als Pius III.) (Cristofori Fr. Storia dei Cardinali di Santa Romana chiesa. Roma 1888. p. 253.*

nostrum approbata[a]) et eadem die reverendus pater dominus Jo. episcopus Tornacen. palatii apostolici magister[b]) domus de mandato sue sanctitatis mandavit mihi, ut predicta omnibus reverendissimis dominis cardinalibus officialibus et aliis supradictis intimarem. Fuerunt autem in ordinacione suprascripta quatuor articuli in dicto consistorio correcti[c]) quam quidem correctionem prefatus reverendissimus dominus cardinalis a tergo rotuli predicta continentis annotavit [d]) in hunc modum[d]) et ego predicta exinde correxi[e]) videlicet.

Ubi dicitur de duobus servitoribus cum caudatario ad ministrandum paramenta dominis cardinalibus addatur: cum illo qui paramenta portat et ipsis scutiferis subministrat et sic erunt quatuor t[*antu*]m.

Item ubi dicitur de decem cubiculariis pro nunc admittantur omnes, quia dominus noster intendit providere circa necessarium numerum.

Item propter novos oratores pro nunc novis non fiat mandatum de minori numero.

Item ubi ordinatur custodia maioris porte capelle cum custodientibus palatium ponantur cursores sanctissimi domini nostri[f]).

MCCCCLXXXVII die XVIIII. maii reverendus pater dominus Jo. episcopus Tornacen. etc. legit (!)[g]) fecit in tinello palatii ordinacionem predictam publice mandans ipsam observari |. *F. 93*

Pro executione mandati sanctissimi domini nostri pape[h]) extraxi de ordinatione predicta infrascripta que singulis reverendissimis dominis cardinalibus infrascriptis presentavi in domibus suis publicanda[i]).

Sanctissimus dominus noster ut debitus ordo in capella sue sanctitatis et ad illam eundo ac de ipsa redeundo habeatur mandat observari sequentia.

In primis prelati et officiales omnes de gremio capelle existentes habitum quo in capella uti consueverunt in tercia aula palatii accipiant et in eo intrent cameram paramenti ubi expectent pontificem.

Pontifice cameram predictam exeunte progrediantur suis loco et ordine ad capellam bini et bini cum omni modestia et taciturnitate. Eodem etiam modo habitu et ordine finito officio pontificem capellam exeuntem usque ad dictam cameram associent.

Singuli ex reverendissimis dominis cardinalibus eundo ad capellam et redeundo unicum scutiferum et caudatarium secum habeant, scutifer maneat extra cancellum capelle, caudatarius solus cum domino suo intret.

Prelati vero et alii omnes eant intrent capellam et rediant soli sine servitoribus.

Si reverendissimi domini cardinales recepturi sunt paramenta in capella preter caudatarium duo tantum scutiferi cum tercio paramenta portante[k]) suo tempore intrent pro quolibet cardinale qui cardinalibus paratis exeant omnes, diebus[l]) purificationis beate Marie virginis et palmarum exceptis quibus unus scutifer tantum pro quolibet cardinale ad tenendum faculam sive palmam domini sui remaneat in capella.

Idem observetur cum cardinales paramenta deponunt.

| Singuli caudatarii sedeant[m]) ad pedes suorum cardinalium supra gradum super quem nullus alius quisquis sit sedere presumat. *F. 93'*

In terra intra chorum reverendissimorum dominorum cardinalium sedere liceat[n]) omnibus religiosis curialibus presbyteris et togatis.

a) *Folgt durchstrichen:* que. b) (magistri (!) *M.*) c) *Folgt durchstrichen:* prout etiam.
d) in hunc modum *von derselben Hand rechts am Rande hinzugefügt, mit Auslassungs- und Verweisungszeichen.*
e) *Folgt durchstrichen:* in hunc. f) *(Bis hierher reicht die Kopie in M.)* g) (legi M_1.)
h) *Folgt durchstrichen:* extrahi feci, *das* h *korrigiert in oder aus* x. i) *Bis hierher reicht die Kopie in* M_1.
k) *Folgt durchstrichen:* intren. l) *Folgt durchstrichen:* palmarum et. m) a *in* sedeant *korrigiert aus* b.
n) *Korrigiert aus* licebit.

Reverendissimi domini cardinales prelati et alii omnes in capella sileant et officio intendant in exemplum aliorum.

Prelati officiales ac alii omnes in tonsura clericali et honesta ac habitu condecenti incedant, non birreta rubea, non vestes rosacias seu de cammeloto aut serico vel huiusmodi, non cappas de cammeloto deferant, sed de panno violacio obscuro vel claro aut celestri. Singulis diebus capellarum ad capellam veniant. Non vagentur per basilicam S. Petri, non per aulas palatii aut per plateam.

Armar. XI t. 93 f. 136 ff. des vatikanischen Archivs bringt zunächst, wie erwähnt, auf f. 136—137′ eine Abschrift dieser reformatio capelle bis zu der oben genau angegebenen Stelle. Daran schliesst die Bemerkung (f. 137′):

Fuerunt suprascripta omnia excerpta de verbo ad verbum ex quibusdam annotationibus Jo. Brurchardi olim apostolicarum cerimoniarum magistri et episcopi Ortani et iuxta predictam ordinationem fuerunt transmissę cedule omnibus reverendissimis tunc cardinalibus ut illam observarent, prout in eisdem annotationibus scriptum reperitur. Quam quidem reformationem atque ordinationem fuisse usu receptam testatur Paris Crassus variis in locis.

Daran schliessen sich unmittelbar noch weitere Excerpte aus Burchard; dieselben stammen, soweit ich bisher feststellen konnte, nicht aus Vat. lat. 5633; ob sie sich im Diarium Burchards finden, konnte ich noch nicht feststellen, scheint mir aber wenig wahrscheinlich. Vielleicht gelingt es, noch weitere originale Aufzeichnungen Burchards von der Art des Vat. lat. 5633 aufzufinden. Auch darauf werde ich des näheren in anderem Zusammenhange zurückkommen. Inzwischen folge hier ohne weiteres der Text jener Excerpte in Misc. Arm. XI. t. 93 f. 138.

Insuper inter annotationes et scripturas prefati Jo. Brurchardi collegi sparsim infrascripta quę ad materiam de qua agitur pertinere videntur, licet sint admodum antiqua.

Magister cappellę consuevit deputari a pontifice suo arbitrio sive cappellanus seu cubicularius secretus, qui debet esse prudens et magnę reputationis, cuius officium est gubernare cantores.

Cantores debent esse honesti et moderati, in musica experti, habentes voces idoneas ad serviendum cappellę et practicam bonam; et qui tales non sunt debent expelli et alii bene qualificati subrogari. Quo ad numerum verum est, quod nunquam aliquis papa habuit ultra XII et aliquando VIII et IX pręter dominum Nicolaum papam quintum qui habuit magnum numerum sine causa, ex quo generatur confusio et tollitur melodia; experientia quotidiana hoc probat: et nunquam fuerunt ita ineptę et viles voces in cappella sicut hodie; provideat magister cappellę, quia de honore papę et ipsius magistri cappelle agitur.

Omnes de cappella debent omni mense habere summam quę sequitur. Primo dominus sacrista duc. X, magister cappellę X, subsacrista IIII, clerici cerimoniarum semper habuerunt X duc. pro quolibet usque ad tribulationem Eugenii IIII., postea fuerunt reducti ad V, super hoc videatur cerimoniale quod est in libraria pape. Cantores nunquam habuerunt nisi quinque ducatos usque ad Nicolaum papam V^tum, qui cantoribus doctis et aptas voces habentibus dabat VIII ducatos, aliis dabat III, IIII, V, secundum quod plus aut minus merebantur, et nunquam habuerunt omnes simul octo nisi tempore Calisti pape III. Videantur libri camere de tempore dictorum pontificum[1]).

[1]) *Es folgen fol. 138′—139 noch weitere Aufzeichnungen über die Cappella des Papstes; da es jedoch zweifelhaft ist, ob dieselben ebenfalls Burchard entnommen sind, lasse ich sie hier beiseite, behalte mir aber deren Bearbeitung und Publikation an anderem Orte vor.*

C. DIE SÄNGER UNTER SIXTUS IV.

1. SÄNGERLISTE.

Den Stand der „officiales capelle", des ganzen Kapellenpersonales zur Zeit der Einweihung der Capella Sixtina (15. August 1483) erfahren wir aus dem Zahlungsmandate vom 1. Juli 1483.

1483 Juli 1.

Officialibus capelle.

Raphael etc. Similiter solvi faciatis infrascriptis officialibus infrascriptas pecuniarum summas pro eorum provisione presentis mensis et primo videlicet

Reverendo in Christo patri domino B*[artolomeo]* episcopo Castelli magistro capelle sanctissimi domini nostri pape. fl. X.

Reverendo in Christo patri domino Jo*[anni]* episcopo Massan.[1]) sacriste dicte capelle fl. X.

Jo. Jorlandi	P. de Abbatia	pro quolibet flor. octo.	fl. CXXVIII.
Jo. Monstreul	R. de Lignoquercu		
Ja. Mercerij	S. de Pinzanis		
Jo. Kaet[a])	Eu. de Auresse[d])		
Jo. Radolphi	Vit. Vissone		
Pas. Lekent[b])	G. de Verbeche		
Ar. Blasij	Jo. Nobleti		
Re.[c]) Mastin	Ant. Gaveston.		

Thome Ricij, An. de Tribiano } Capellanis missarum pro quolibet fl. quinque fl. X.

An. Rabiolli, An. Patricij, Jo. Maria } Clericis cerymoniarum pro quolibet flor. quinque fl. XV.

P. de Aretio, N. Jacomini } Clericis Capelle pro quolibet flor. duos. fl. IIII.

Constituentes summam flor. centum septuaginta septem auri in auro de camera. Quos etc. Datum ut supra die prima Julii Anno XII°. f. 177.

[Links am Rande wiederholt] • f. 177.

R. etc. B. de Spello.

Rom. Arch. di stato, Mandati 1482—1484 f. 195[2]).

Im Zahlungsmandate vom 1. August und 1. September 1483 wird, da keine Änderung im Personalstatus eingetreten war, einfach auf diese Liste verwiesen.

Im Zahlungsmandat vom 1. Oktober ist das Personal wieder namentlich aufgeführt; geändert hat sich die Person des Sakrista (hier: R[do] patri domino Jo. Pauli

a) *Hier ganz deutlich* Kaet. *Anderwärts* Reat *und so bei Haberl a. a. O. (Bausteine III) S. 53.*
b) *Bei Haberl* Pas le Hent. c) *Bei Haberl* Pe.
d) *Im Mandate vom März 1483 heisst es:* Eu. de Anverse, *und so bei Haberl. — Die Schreibung der Namen wechselt bekanntlich sehr; erst durch Vergleich mehrerer Eintragungen lässt sich meist der richtige Name feststellen; vgl. Haberl, Bausteine III 32 und Bausteine I 64.*

[1]) *Joannes de Gianderoni, 1475—1483 Bischof von Massa Maritima (nach Gams a. a. O. p. 756).*
[2]) *In dem entsprechenden Zahlungseintrag vom 31. Juli 1483 (Intr. et Exit. 508 f. 189′ = 509 f. 189′) wird das Kapellenpersonal, wie immer in den Intr. et Exit., nicht namentlich angeführt.*

abbati sancti Sebastiani extra muros urbis sacriste), *bei den Sängern fehlt R. de Lignoquercu.*

In der nächsten Liste, im Zahlungsauftrage vom 1. November dieses Jahres, finden wir die Zahl der Cantores von 15 auf 24 erhöht. Haberl[1] *bringt dies in Zusammenhang mit einem Nuntiaturberichte des Bartholomäus Maraschi (Bartholomaeus de Maraschis, B. Marasca, Bischof von Città di Castello*[2]*), zugleich magister capelle) aus Budapest vom Herbst (Oktober) 1483, der, in diplomatischer Sendung dort verweilend, über die Kapelle des Königs Mathias Corvinus von Ungarn berichtet:* „Huic coene non defuere cantus varii, habet enim cantorum capellam qua nullam prestantiorem vidi, (nostre similem, antequam pestis in ea grassaretur)[3].“ *„Vielleicht hatte dieser Bericht“, meint Haberl, „eine solche Wirkung auf Sixtus IV. gemacht, dass er die Kapelle noch im November 1483 auf 24 Personen vermehrte*[4]*).“ Vielleicht hängt aber diese Vermehrung eher mit der kürzlich erfolgten Beendigung und Einweihung der Sixtinischen Kapelle zusammen*[5]*). Die Liste lautet:*

1483 November 1.

Officialibus capelle.

Raphael etc. Similiter solvi faciatis infrascriptis officialibus capelle sanctissimi domini nostri pape infrascriptas pecuniarum summas pro eorum provisione presentis mensis novembris et primo videlicet

[1]) *Haberl, Bausteine III p. 54.* [2]) *1475—1487 (nach Gams a. a. O. p. 684).*
[3]) *Haberl a. a. O. p. 54.* [4]) *Haberl a. a. O. p. 54.*
[5]) *Das wohl eigenhändig geschriebene, undatierte Originalkonzept dieses Berichtes des Bartholomäus Maraschi findet sich in der vatikanischen Bibliothek und zwar im Cod. Vat. lat. 3901 f. 178—182; dort lautet die bezügliche Stelle (f. 180'):* „Huic cene non defuere cantus varii; habet enim cantorum capellam qua nullam prestantiorem vidi.“ *Aus dieser Quelle ist der Bericht publiziert bei Georg Pray S. I. Annales regum Hungariae ab anno Christi 997 ad annum 1564 deducti. Pars IV. Vindobonae 1767 p. 162—167 (unsere Stelle p. 166); aus Pray wiederholt bei Katona historia critica regum Hungariae stirpis mixtae tom. IX. ord. XVI (Budae 1793) p. 513; aus Katona unsere Stelle allein gedruckt in Ludwig Fökövi, Musik und musikalische Verhältnisse in Ungarn am Hofe von Matthias Corvinus. Beitrag zur Musikgeschichte des XV. Jahrhunderts in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch. XV. Jahrgang 1900, herausgegeben von Dr. F. X. Haberl p. 1—16, u. z. p. 9—10. — Maraschi nahm jedoch an seinem Konzepte vor der Absendung noch gewisse Veränderungen vor; der wirklich abgesandte Bericht weist nämlich gegenüber seinem Originalkonzepte gewisse Verschiedenheiten auf. Das Original des wirklich abgesandten Berichtes findet sich weder im vatikanischen Archive, noch in der vatikanischen Bibliothek, aber allerdings, wie mir Se. bischöfliche Gnaden Monsignore W. Fraknói, Bischof von Arbe, gütigst mitteilt, vielleicht oder sogar wahrscheinlich anderwärts; dagegen bewahrt das vatikanische Archiv in der Serie der Varia Politicorum mehrere, untereinander übereinstimmende, vom Originalkonzepte natürlich abweichende Abschriften des wirklich eingesandten Berichtes und zwar Varia Politicorum tom. 7 f. 229—245' (unsere Stelle f. 240'), tom. 20 f. 47—54' (unsere Stelle f. 52'), tom. 55 f. 348—357 (die Stelle f. 354), tom. 128 f. 210'—217 (die Stelle f. 215). Die Stelle lautet in allen vier Codices — von orthographischen Verschiedenheiten der vier Überlieferungen und einer auf Versehen des Abschreibers beruhenden Auslassung zweier Worte* (non defuere) *in tom. 20 abgesehen, — völlig übereinstimmend:* „Huic cœne non defuere cantus varii; habet enim cantorum cappellam nostre similem, antequam pestis in ea (*2 Codices:* eam) grassaretur.“ *Aus einem dieser vier Codices — Haberl giebt nur die ganz allgemeine, ungenaue Quellenangabe: „im päpstlichen Geheimarchiv“ — druckt Haberl (Bausteine III p. 54) die bezügliche Stelle ab. — Über die diplomatische Sendung des Bartholomäus Maraschi, Bischofs von Città di Castello, überhaupt vergleiche z. B. W. Fraknói, Matthias Corvinus, König von Ungarn 1458—1490 (Freiburg i. Br. 1891) p. 206—207. — Monumenta Vaticana Hungariae Ser. I. tom. 6. Mathiae Corvini Hungariae regis epistolae ad Romanos pontifices datae*

Reverendo in Christo patri domino B*[artolomeo]* episcopo Castelli magistro capelle. fl. X.

Reverendo patri domino Jo. abbati sancti Sebastiani sacriste dicte capelle. fl. X.

Jo. Jorlandi	Pe. de Abbatia	Egi. Cossee		
Jo. Monstreul	Si. de Pinzanis	In. Cossee		
Ja. Mercerij	Eu. de Hauresse	Da. Staet[c])	pro quolibet	fl. CLXXXXII.
Jo. Kaet	Vit. Vissone	Clau. Pilosy	flor. octo	
Jo. Radulphi	Gas. Verbeke	Pe. Devre	auri papales	
Pas. Lekent	Jo. Nobleti	Jo. Gallet	in totum	
Ar. Blasij	An. Laveston[a])	Jo. Meruen		
Re. Mastaing	Pe. Dehely[b])	Ber. Vagueras		

Thome Rixi, An. de tribiano } Capellanis missarum pro quolibet flor. quinque fl. X.

Ant. Rabioli, Aug. Patricij, Jo. Marie } Clericis cerymoniarum pro quolibet flor. quinque fl. XV.

An. Jacomini, Eras. Nicolaj } Clericis capelle pro quolibet flor. duos fl. IIII.

Constituentes summam flor. auri de camera in auro ducentos quadraginta unum. Quos etc. Datum ut supra die prima novembris 1483. Anno XIII°.

[Links am Rande] fl. 241.

R. etc. B. de Spello.

Rom, Arch. di Stato, Mandati 1482—1484 f. 237'.

Der früheren Liste gegenüber ist ein Wechsel in den Clerici capelle eingetreten; ausserdem kamen neun cantores dazu.

2. PRIVILEGIEN SIXTUS IV. FÜR DIE SÄNGER.

Wenn auch von Sixtus IV. keine aussergewöhnlichen, über das Mass seiner Vorgänger und Nachfolger hinausgehenden Gunstbezeugungen, Privilegien für die päpstlichen Sänger bekannt sind und namentlich keine, welche unmittelbar und bestimmt

a) *Sonst meist* Gaveston *oder* Baveston *(vgl. Haberl p. 54).*
b) *1484 Januar geschrieben:* de hely. c) *1484 Januar:* Staelt.

et ab eis acceptae ed. Guilelmus Fraknói et Julius Décsényi-Schönherr. Budapest 1891 und zwar in den Prolegomena Guilelmi Fraknói p. XV—XVI. Über die auf die Kapelle des Matthias Corvinus bezügliche Stelle vgl. Haberl a. a. O. und Fökövi a. a. O. Haberl erwähnt jedoch nicht die früheren Drucke bei Pray und Katona, und Fökövi erklärt nicht die Verschiedenheit der beiden Fassungen bei Pray und Haberl; auch nennt Fökövi den Nuntius unrichtig Berthold Maraschi, er heisst richtig Bartholomäus Maraschi. Über des letzteren Leben und Laufbahn in der Kurie bringt einige genauere Daten (Garampi) Saggio di osservazioni sul valore delle antiche monete pontificie. Appendice di documenti p. 153 n. 25 und p. 190 n. 4 (auch angeführt bei Pastor II² 1894 p. 700 n. 3). — Der in Rede stehende Bericht Maraschis ist zwar undatiert und vorläufig nicht ganz genau zeitlich zu bestimmen; immerhin aber scheint mir der Zeitraum zwischen dem Nuntiaturberichte und dessen Einlangen in Rom einerseits und der Vermehrung der päpstlichen Kapelle andererseits, die am 1. November bereits vollzogene Thatsache war, aber unzweifelhaft bereits einige Zeit vorher ins Auge gefasst und vorbereitet werden musste, zu gering, als dass man mit Haberl den Bericht als Ursache der Vermehrung ansehen könnte; ja wahrscheinlich kam der Bericht Maraschis erst an, als die Vermehrung der päpstlichen Kapelle bereits vollzogen oder zum mindesten beschlossen war. Um so wahrscheinlicher erscheint es, diese Vermehrung der Zahl der päpstlichen Kapellensänger mit der kürzlich erfolgten Beendigung und Einweihung der Sixtinischen Kapelle in Zusammenhang zu bringen.

mit der Vollendung und Einweihung der Sixtinischen Kapelle zusammenhängen, so dürfte es doch nicht ohne Interesse sein, die Bullen Sixtus IV. zu Gunsten der päpstlichen Sänger im Zusammenhange zu besprechen und die der Einweihung der Sixtinischen Kapelle zeitlich am nächsten stehende in vollem Wortlaute mitzuteilen.

Andrea Adami da Bolsena[1], *Baini*[2] *und Haberl*[3] *besprechen, teils ganz kurz sie zusammenstellend (so Baini), teils ausführlicher auf die einzelnen eingehend (so Adami und namentlich Haberl), die Bullen, welche die Päpste zu Gunsten der päpstlichen Sänger erliessen und welche sich, teils im Original, teils in Kopien, im Archiv der päpstlichen Sängerkapelle befinden, darunter zwei (so Adami) bezw. vier (so Baini und Haberl) von Sixtus IV.*

Diese Nachrichten erregten den Wunsch nach eigenen Nachforschungen im päpstlichen Sängerarchive[4]. *Der Eintritt in dasselbe wurde Dr. Steinmann und mir, Dank der gütigen Vermittlung Sr. Excellenz des preussischen Gesandten Baron von Rotenhan, durch Se. Excellenz den Maggiordomo S. H. Msgr. Della Volpe gütigst gestattet; die Benützung und Bearbeitung der ausgewählten Codices und Dokumente war mir, Dank der Zuvorkommenheit des Präfekten der Bibliotheca Vaticana, P. Ehrle, im Arbeitssaale der vatikanischen Bibliothek möglich, wohin die ausgewählten Stücke gebracht wurden.*

Gleich der zweite Besuch im Kapellenarchiv ergab, dass eine Reihe dieser Papstbullen, darunter auch jene vier von Sixtus IV., sich nicht im Original im Sixtinischen Kapellenarchiv befinden, sondern, was zum Teile aus den früheren Nachrichten in den angeführten Werken nicht klar hervorging, nur in Abschriften. Diese Kopien, teils einzelne Doppelblätter mit Abschrift je einer Papstbulle, teils aus mehreren Folien bestehende, dünne Lagen, Hefte mit Abschriften mehrerer Papstbullen, wurden erst später zu einem mässigen Bande vereinigt.

Darnach gelang es mir, auch im vatikanischen Archive eine Sammlung von Abschriften von Papstprivilegien zu Gunsten der Sänger aufzufinden, und zwar in Misc. Armar. XII tom. 98. Es sei mir gestattet, diese beiden Handschriften zu beschreiben und daran einige Worte über ihr gegenseitiges Verhältnis anzuknüpfen.

Der Codex des Archivs der päpstlichen Sängerkapelle (S), ein dünner, in biegsames weisses Pergament gebundener Papiercodex, trägt auf dem Vorderdeckel aussen die moderne Signatur n⁰ 46 und die ältere Aufschrift: „Copia diversarum bullarum apostolicarum per Roman. pontifices in favorem venerabilium dominorum cantorum capellanorum capelle pape expeditarum.“ *Er enthält zunächst drei unfoliierte moderne Vorsatzblätter, auf deren letztem sich in tergo ein moderner Index zu dem Bande* (Index bullarum pro cantoribus capellanis quae in hoc volumine continentur) *befindet; darnach folgen 49 alte Folien (bis 48 modern foliiert), darnach noch ein modernes, den drei Vorsatzblättern gleiches, leeres Blatt. Der Codex ist aber, wie bereits angedeutet, nicht bereits ursprünglich als solcher, als Band, angelegt; er besteht*

[1] *Osservazioni per ben regolare il coro de i cantori della cappella Pontificia. Roma 1711, p. XXI.—XXXVI.*

[2] *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina t. I (Roma 1828) p. 16 n. 20.*

[3] *Haberl F. X., Bausteine für Musikgeschichte I. Wilhelm du Fay. Leipzig 1885 (Sonderabdruck aus der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. Jahrgang 1). p. 54—55. 109 n. 1. Bausteine III an den betreffenden Orten.*

[4] *Über das Archiv der päpstl. Sängerkapelle vgl. Adami a. a. O. p. XXI. Pastor II² 1894 p. 287 n. 6. p. 622 n. 4. Haberl, Bausteine I p. 53—55. 72—75. Bausteine III p. 75—76 und Bausteine für Musikgeschichte II. Bibliographischer und thematischer Musikkatalog des päpstlichen Kapellarchivs im Vatikan zu Rom. Leipzig 1888 (Einzelabdruck aus den Rob. Eitnerschen Monatsheften für Musikgeschichte), insb. Vorwort p. III—X.*

vielmehr aus einzelnen Doppelblättern und Lagen, die erst später zu einem Bande vereinigt, zusammengebunden wurden. Die einzelnen Blätter bezw. Lagen haben verschiedene Grösse: die grössten circa 223×300 mm (so fol. 3), die beiden zusammengehörigen Lagen f. 30—43, auf denen unter anderem auch die Bulle Sixtus IV. von 1483 steht, die Grösse 215—225×291—293 mm etc. Die einzelnen Blätter bezw. Lagen sind von verschiedenen Händen geschrieben, und die von den verschiedenen Abschreibern herrührenden Abschriften der Papstbullen sind von verschiedener Güte.

Der Inhalt des Bandes ist folgender:

f. 1—2' (Lage für sich). Calixt. III.: „Et si erga cunctos." *Rom 1456 dec. 16. (Adami XXV, Baini I p. 16 n. 20[1]). Fehlt bei Haberl); in einer notariell beglaubigten Kopie von 1477 Jan. 28.*

f. 3—9' neue Lage; andere Schrift.

Pius II. Ad hoc divina miseratio nos. *Siena 1459 März 27. Darin inseriert Pius II.:* Circumspecta in omnibus suis actibus. *Rom 1458 Dez. 24 (Haberl III p. 40).*

f. 10—15. Neue Lage; andere Schrift; alt, gleichzeitig foliiert I—VI.

f. 10 (I)—11' (II'). Innocenz VIII.: Etsi Romanus Pontifex. *Rom 1492 Juli 20 (Haberl S. 57).*

f. 11' (II')—13 (IIII). Innocenz VIII. Apostolice sedis consueta benignitas. *Rom 1486 Sept. 20 (Haberl S. 56).*

f. 13' (IV')—15' (VI'). Eugen IV.: „Et si erga cunctos." *Rom 1444 Februar 1 (Haberl S. 29, 35—36).*

f. 16—21'. Neue Lage; andere Schrift. f. 21' ist der Inhalt dieser Lage von alter Hand so angegeben: „Descriptio regularum cantorum in cancellaria Eugenii et Nicholai." *Drei von dem Vicecancellarius Rodericus (de Borja), dem nachmaligen Papst Alexander VI., zu Mantua 1460 Januar 15 ausgestellte Urkunden, betreffend die päpstlichen Sänger, deren eventuelle Publikation bezw. Verwertung ich mir vorbehalte[2]).*

f. 22—23. Neue Lage; andere Schrift.

Sixtus IV. Romani pontificis providentia circumspecta. *Rom 1476 Januar 2 (Haberl S. 44).*

f. 24—29. Neue Lage; andere Schrift.

Clemens VII. Debita consideratione pensantes. *1529 Mai 27 (Haberl S. 74—75).*

f. 30—43. Zwei zusammengehörige Lagen; neue Schrift.

f. 30—32'. Alexander VI.: „Debita consideratione pensantes." *Rom 1498 Juli 31 (Haberl S. 59).*

f. 33—35. Calixtus III. 1456 Dezember 16 = fol. 1—2'.

f. 35'—38. Sixtus IV.: De solita apostolice sedis providentia. *Rom 1480 April 16 (Haberl S. 44—45).*

f. 38'—39'. Sixtus IV.: Dum intra nostre mentis. *Rom 1483 Jan. 3 (Haberl S. 45).*

f. 40—42'. Sixtus IV.: Et si cunctis ecclesiasticis personis. *Rom 1473 Juni 20 (Haberl S. 44).*

f. 42'—43'. Julius II.: Sicut prudens paterfamilias. *Rom 1507 November 27 (Haberl S. 61).*

f. 44—49. Neue Lage; andere Schrift.

f. 44—45. Innocenz VIII. 1486 Sept. 20 = f. 11'—13'.

f. 45'—47. Innocenz VIII.: Debita consideratione pensantes. *Rom 1488 October 4 (Haberl S. 57).*

f. 47'—48'. Innocenz VIII. 1492 Juli 20 = f. 10—11'.

[1]) *Adami und Baini citiere ich nur, wenn die Bulle bei Haberl fehlt.*
[2]) *Vgl. Haberl a. a. O. p. 37 n. 1.*

Grösstenteils dieselben Papstprivilegien für die Sänger, aber bei weitem nicht alle, enthält der Codex Miscell. Armar. XII. tom 98 des vatikanischen Archivs (M), und zwar auf fol. 199—226.

Der Codex — 233 fol., davor vier leere, nicht numerierte Blätter, Papier, 215×293 mm, Schrift Ende des XV., Beginn des XVI. Jahrhunderts, bereits ursprünglich als Band angelegt — steht in enger Beziehung zu Burchard, ja wurde wahrscheinlich von ihm selbst angelegt. Der Codex enthält Abschriften von verschiedenen liturgischen und ceremoniellen Schriften und Aufzeichnungen des XIV. und XV. Jahrhunderts, deren genaue Bearbeitung an anderer Stelle und in anderem Zusammenhange ich mir vorbehalte, so, um nur einiges zu nennen, den Ordo XIV von Mabillon[1]*, Aufzeichnungen über die* Exequie pape et prelatorum[2]*, Aufzeichnungen über die* Cerimonie et solempnitates solite servari in creatione novorum cardinalium et in dacione anuli[3]*, aber auch anderes bisher Unbekanntes. Im ganzen Codex finden sich Randbemerkungen und Zusätze und Überschriften von der Hand des Burchard selbst.*

Am Schlusse des Codex, aber bereits ursprünglich zu demselben gehörig (f. 199—226), findet sich nun eine Sammlung von Papstbullen zu Gunsten der Cantores und der übrigen in der Kapelle Angestellten, wozu auch die Clerici ceremoniarum gehören. Der Schluss von f. 220, f. 220'—222, 223—226 sind sicher, f. 222'—223 und die Schlussbemerkung zur Bulle Sixtus IV. von 1483 auf folio 220 höchst wahrscheinlich eigenhändig von Burchard selbst geschrieben, wie der Vergleich mit den ganz autographen Handschriften Burchards, Vat. lat. 5633 und 5632, lehrt. Folio 199—220 dagegen ist von anderer Hand geschrieben, und zwar von derselben, welche den grössten Teil des Codex, nämlich f. 1—147 und auch späterhin noch einiges, geschrieben hat — ein weiterer Umstand, der dafür spricht, dass die Anlage des ganzen Codex auf Burchard zurückgeht. Dass Burchard die zu Gunsten der officiales capelle erlassenen Papstbullen besonders interessierten, ist begreiflich, dass er sie daher sammelte und zusammenstellte, leicht erklärlich. Die Handschrift ging nach Burchards Tode in den Besitz des Paris de Grassis über oder wurde wenigstens von demselben benützt: häufig finden sich nämlich darin Randbemerkungen und Zusätze von seiner Hand; später kam der Codex in den Besitz des Paul Alaleone de Branca (magister ceremoniarum 1582—1638), wie die Bemerkungen auf fol. (c)[4] *und (d)*[5] *beweisen.*

Der Inhalt der fol. 199—226 ist folgender:

f. 199 enthält die Aufschrift dieser Sammlung: Privilegia capelle et cantorum capellanorum sanctissimi domini nostri pape. Et primo de prerogativis Eugenii.

f. 200—202'. Eugenius: Et si erga cunctos. *1444 Februar 1 = S. f. 13'—15'.*

f. 202'—208. Drei Urkunden von Rodericus. Mantua 1460 Januar 15 = S. f. 16—21'.

f. 208—210'. Calixt. III.: Et si erga cunctos. *Rom 1456 Dez. 16 = S. f. 1—2' = S. f. 33—35.*

f. 211—213. Pius II.: Ad hoc divina miseratio. *Siena 1459 März 27 = S. f. 3—9'.*

f. 213—214'. Paulus II.: Romani pontificis providencia circumspecta. *Ohne Datum. Fehlt in S. und desgleichen bei Adami, Baini und Haberl.*

f. 214'—218. Sixtus IV.: De solita sedis apostolice providencia. *1480 April 16 = S. f. 35'—38.*

f. 218'—220. Sixtus IV.: Dum intra nostre mentis. *Rom 1483 Juni 3 = S. f. 38' bis 39' (Schlussbemerkung wahrscheinlich von Burchards Hand).*

[1]) *Mabillon et Germain, Museum Italicum t. II Lutetiae Parisiorum 1724 p. 243—413.*
[2]) *= Gatticus, a. a. O. (Acta selecta ceremonialia) I p. 137—140.* [3]) *= Gatticus I p. 59—69.*
[4]) Est Pauli Alaleonis. [5]) Est Pauli Alaleonis magistri Cerimoniarum S. D. N.

f. 220. Von Burchard eigenhändig geschriebene kurze Inhaltsangabe der auf fol. 220'—222 stehenden Bulle Innocenz VIII.

f. 220'. Eine kurze, wohl später hier eingeschaltete Aufzeichnung: de loco oratoris; *die Überschrift von Paris de Grassis eigenhändig, der Text vielleicht auch von ihm geschrieben, jedenfalls aber nicht von Burchard.*

f. 220'—222. Innocenz VIII.: Apostolice sedis consueta benignitas. *Rom 1486 Sept. 20 (Schrift Burchards) = S. f. 11'—13 = S. f. 44—45.*

f. 222'—223. 1486 Oktober 3. Notariatsakt über die Verlesung dieser Bulle in der audientia litterarum contradictarum. Wahrscheinlich von Burchards Hand. Dieselbe findet sich ebenso in dorso der im Kapellenarchiv vorhandenen Original-Bulle Innocenz VIII.; die Abschrift in M. ist wohl direkt vom Original genommen. In S. findet sich nur eine ganz kurze, auf diesen Vorgang in der Audientia bezügliche Bemerkung, die ebensogut auf Grund des Originals, wie der Abschrift in M. gemacht sein kann.

f. 223—226. Alexander VI.: Debita consideratione pensantes. *Rom 1498 Juli 31 = S. f. 30—32' (Schrift Burchards).*

M. enthält also bedeutend weniger Stücke als S., aber doch auch ein Stück (Bulle Paul II.), das sich in S. nicht findet. Die beiden Sammlungen von Sängerprivilegien, wie sie in S. und M. erhalten sind, scheinen von einander ganz unabhängig zu sein. M. enthält zwar weniger Stücke als S. und, mit Ausnahme eines einzigen Stückes, nur solche, die auch S. enthält; es bringt aber mitunter auch die Dorsalnotizen, Kanzleivermerke usw., die sich auf den Papstbullen selbst finden (vergl. namentlich M. f. 222'—223), die aber S. nicht hat. M. kann also nicht auf S. zurückgehen; es geht vielmehr höchst wahrscheinlich auf die Originale selbst zurück. S. wiederum enthält viel mehr Stücke als M.; es könnten daher höchstens die Stücke, die S. und M. gemeinsam haben, in S. aus M. kopiert sein; das wäre ja, namentlich mit Rücksicht auf die erst spätere Zusammenfügung zu einem Bande, die wir bei S. feststellten, möglich, doch scheint es mir wenig wahrscheinlich. Viel wahrscheinlicher dünkt mir, dass auch S. direkt aus den Originalen abgeschrieben wurde. Höchst wahrscheinlich sind also beide Handschriften ganz unabhängig von einander und gehen beide direkt auf die Originalbullen zurück.

Die Abschriften in M. sind im allgemeinen gut, die Abschriften in S., je nach den verschiedenen Schreibern, von verschiedener Güte, daher bei den meisten Stücken M., bei einigen vielleicht S. vorzuziehen.

Von Sixtus IV. finden sich demnach folgende vier Bullen in den beiden Kopialbüchern:

1. *1473 Juni 20.* Et si cunctis ecclesiasticis personis. *S. f. 40—42'.*
2. *1476 Januar 2.* Romani pontificis providentia circumspecta. *S. f. 22—23.*
3. *1480 April 16.* De solita apostolice sedis providentia. *M. f. 214'—218, S. f. 35'—38. Dieselbe findet sich auch, worauf mich eine Bemerkung in Misc. Arm. XI t. 86 f. 268 des vatikanischen Archivs führte, im Reg. Vatic. 599 f. LXVI'—LXVIIII'. S. bietet die schlechteste Abschrift; M. ist vom Original und nicht aus dem Register-Bande kopiert.*
4. *1483 Juni 3.* Dum intra nostra mentis archana. *M. f. 218'—220, S. f. 38'—39'. Die beiden Überlieferungen geben ein verschiedenes Datum: die im allgemeinen bessere Abschrift in M. hat Juni, die schlechtere in S. hat Januar; das spricht wohl für Juni. Juni hat auch Baini[1]) und Haberl[2]); darnach scheint also den beiden im Kapellenarchiv, aus dem sie Kenntnis von der Bulle zu haben behaupten, nicht diese Abschrift*

[1]) *A. a. O. I p. 16 n. 20.* [2]) *A. a. O. p. 45.*

in S., sondern eine andere Abschrift oder das Original vorgelegen zu haben. Auch die weitere, freilich nicht genaue Beschreibung bei Haberl („gezeichnet C. Grifus und C. Bonattus") stimmt nicht zu S., sondern zu M., das aber Haberl doch nicht meinen kann, oder zu einer mir unbekannten Kopie oder dem Original. Anderseits kennt Adami überhaupt nur zwei Bullen von Sixtus IV. im Kapellenarchiv, und diese seien, wie er ausdrücklich hervorhebt, nur in Kopie vorhanden. Die Sache ist also nicht klar. Jedenfalls ist aber jetzt unter den sonst wohlgeordneten Original-Papstbullen des Kapellenarchives keine von Sixtus IV., und fand ich bei Durchsuchung des Archives keine anderen Originale oder Kopien.

In allen vier Bullen handelt es sich um Bestätigung der schon von seinen Vorgängern den Sängern gewährten und um Verleihung neuer Vorrechte in Bezug auf die Erlangung von Benefizien und in Bezug auf Exspektanzen[1]*. Bezüglich des näheren Inhaltes der drei ersten Bullen sei auf die völlig ausreichende Inhaltsangabe bei Haberl*[2] *verwiesen; dagegen folgt die nur zwei Monate vor Einweihung der Sixtinischen Kapelle zu Gunsten der päpstlichen Sänger erlassene Bulle in vollem Wortlaute. Unter Hinweis auf ähnliche Gnadenerweise unter Eugen IIII., Nicolaus V. und Calixt III. gewährt Sixtus durch dieselbe seinen gegenwärtigen und zukünftigen Sängern und anderen zur Capella gehörigen, die er alle seine* „familiares continui commensales" *nennt, motu proprio, dass sie bei Erlangung von Benefizien dieselben Vorrechte geniessen sollen, welche von seinen Vorgängern und ihm selbst den Sängern gewährt wurden, und dass sie hierbei vor allen jenen den Vorzug haben sollen, vor welchen den Sängern der Vorzug von seinen Vorgängern und ihm selbst eingeräumt wurde — kurz gesagt, er erneuert und bestätigt den neueingetretenen und in Zukunft neu eintretenden Mitgliedern der päpstlichen Kapelle alle die früheren Vorrechte.*

Ich gebe den Text nach der besseren Kopie in M. f. 218'—220; die Varianten aus S. f. 38'—39'.

Innocenz VIII. bestätigt und erneuert in seiner Bulle vom 4. Oktober 1488 Debita consideratione pensantes[3]*, eben diese Bulle Sixtus IV. von 1483, welch letztere er dabei in seine Bulle zwar nicht ganz, in vollem Wortlaute inseriert, wohl aber deren wichtigere Stellen wörtlich wiederholt. Diese Bulle Innocenz VIII. ist im Original im Sixtinischen Kapellenarchiv erhalten. Der Text unserer hier teilweise inserierten Bulle, wie und insoweit ihn also die Original-Bulle Innocenz VIII. bietet (I.), ist natürlich besonders beachtenswert und ersetzt teilweise das fehlende Original Sixtus IV. Ich gebe daher auch die Lesarten von I.; sie stimmen, von einem unbedeutenden Falle der Übereinstimmung mit S. abgesehen, immer mit M. überein, so bestätigend, dass M. die bessere Abschrift der im Original leider nicht vorhandenen Bulle Sixtus IV. bietet. Leider ist das Datum der Bulle Sixtus IV. in I. nicht angegeben. Um das Zurechtfinden in den endlos langen Perioden mit ihren vielen eingeschalteten Nebensätzen einigermassen zu erleichtern, hebe ich das Gerippe des Satzbaues durch gesperrten Druck hervor.*

1483 Juni (Januar?) 3.

Sixtus episcopus servus servorum dei. Ad futuram rei memoriam.

Dum intra nostre mentis archana revolvimus et diligenti consideracione pensamus operose solicitudinis studia continuosque labores, que dilecti filii cantores

[1]) *Über diese ganze Art der Besoldung durch Benefizien, Exspektanzen u. s. w. siehe Haberl, Bausteine I. p. 62.*

[2]) *Bausteine III p. 44—45.* [3]) *Vgl. Haberl III p. 57.*

cappellani et alii in capella nostra divino vacantes officio et sue vocis non absque corporis concursu virium[a]) laudes continuas creatori persolventes hactenus nostro tempore pertulerunt et indefesse perferunt, digne ducimus ut eos specialibus favoribus et prerogativis attollamus.

Dudum siquidem felicis recordationis Eugenius IIII, Nicolaus V et successive Calixtus III[b]) Romani pontifices predecessores nostri tunc suis cantoribus cappellanis et aliis in eorum cappella divino vacantibus officio in assecucione canonicatuum et prebendarum dignitatum personatuum administracionum et officiorum prestimoniorum prestimonialium porcionum et simplicium etiam servitoriorum et aliorum beneficiorum ecclesiasticorum nonnullas antelacionum prerogativas privilegia[c]) et indulta atque[d]) declaraciones per eorum litteras seu constituciones aut regulas concesserunt prout in illis plenius continetur.

Nos igitur vestigiis predecessorum eorundem inherentes ac dilectos filios modernos et qui pro[e]) tempore fuerint cantores cappellanos nostros et alios in cappella nostra divinis officiis vacantes et quos nostros familiares continuos commensales esse decernimus favoribus specialibus prosequi volentes motu proprio, non ad ipsorum cantorum cappellanorum nostrorum et aliorum predictorum vel alicuius pro eis nobis super hoc oblate peticionis instanciam, sed de nostra mera liberalitate et ex certa nostra sciencia volumus et apostolica auctoritate nostris cantoribus cappellanis et aliis predictis concedimus, quod in assecucione quorumcumque canonicatuum et prebendarum dignitatum personatuum[f]) administracionum[g]) officiorum prestimoniorum prestimonialium[h]) porcionum seu simplicium eciam servitoriorum ac[i]) aliorum quorumcunque beneficiorum[k]) ecclesiasticorum cum cura et sine cura secularium et ordinum quorumcunque regularium, que tam vigore primarum sub dat. | quindecimo[l]) kal.[m]) decembris pontificatus nostri anno undecimo[n]) F. 219 M
quam secundarum graciarum expectativarum ac revalidacionum restitucionum et mutacionum collacionum graciarum earundem ac specialium reservacionum per nos eis[o]) concessarum et imposterum concedendarum acceptaverint[p]) et de quibus hactenus et[q]) in futurum pro tempore obtinuerint[r]) sibi provideri, similiter omnibus et singulis ac illis prorsus similibus, quibus predictorum predecessorum seu alterius eorum cantores cappellani et alii in eorum capella divinis vacantes officiis ex[s]) eorum predecessorum ordinacione concessione et declaracione ac ipsi nostri cantores cappellani et alii ex concessione et declaracione nostris in assecucione canonicatuum et prebendarum dignitatum personatuum administracionum et officiorum ac prestimoniorum prestimonialium porcionum seu simplicium et aliorum beneficiorum ecclesiasticorum vigore graciarum expectativarum per eosdem predecessores eis concessarum[t]) et *[per]* nostros cantores cappellanos et alios predictos pro tempore acceptatorum pociebantur[u]) utebantur et gaudebant seu uti potiri et gaudere poterant[v]), ac aliis quibuscunque antelationum prerogativis sub quibusvis verborum formis nonnullis nostris familiaribus continuis commensalibus antiquis[w]) in quibuscumque litteris nostris quo ad hoc tam olim quam noviter descriptis in simili assecutione beneficiorum ecclesiasticorum vigore graciarum expectativarum tam olim quam postea sub dicta data concessarum, que pro tempore olim acceptabant et nunc acceptant, concessis et quas concedi continget imposterum, uti potiri et gaudere libere et

a) unitum (?) *S.* b) III *fehlt S.* c) privilegia *I.*; prevllegia *S.* d) ac *S.* (atque *I.*)
e) pro *ober der Zeile sofort von derselben Hand eingeschaltet.* f) *In S. folgt* et: *(I. wie M.)*
g) *In S. folgt:* ac *(I. = M.)* h) prestimonialium *fehlt S. (I. wie M.)* i) et *S.* (ac *I. = M.*)
k) beneficiorum quorumcunque *S. (I. = M.)* l) quartodecimo *S.* m) *Folgt durchstrichen:* septembr. *S.*
n) sub dat. videlicet kl. Januarii pontificatus sui anno primo *I.* o) *Folgt* tunc *I.* p) acceptarent *I.*
q) et *fehlt S.* r) et de quibus eatenus obtinuerant et in futurum obtinerent pro tempore *I.* s) et *S.*
t) concessarum *auch I.* u) potienbantur *S.* v) poterunt *S.* w) *Folgt* et *S.*

licite valeant, et quod omnibus illis, qui sunt et pro tempore erunt similis qualitatis et condicionis, cuius tunc erant illi[a]), quibus dicti predecessores suos cantores cappellanos et alios predictos in huiusmodi assecucione canonicatuum et prebendarum dignitatum personatuum administracionum[b]) officiorum prestimoniorum prestimonialium porcionum seu simplicium et aliorum beneficiorum predictorum anteferri F. 219' M voluerunt nosque eciam nostros | cantores cappellanos et alios ac familiares antiquos continuos comensales[c]) predictos voluimus[d]) anteferri, parimodo anteferantur, eciam si alique littere apparerent[e]), per quas aliquibus comuniter[f]) vel divisim concederetur, quod eisdem cantoribus capellanis in simili assecucione possent et deberent anteferri, eis eciam nominatim expressis, per quas et quascunque voluntates concessiones et declaraciones predictarum[g]) et contentorum in presentibus derogaciones et revocaciones seu suspensiones eisdem cantoribus cappellanis et aliis dicte cappelle personis nolumus[h]) in aliquo preiudicari[i]), nisi dum et quociens predictarum concessionum declaracionum et presencium tenor de verbo ad verbum vere, non[k]) autem per clausulas idem[l]) importantes insererentur nominatim[m]) specifice et expresse et non alias nec aliomodo, et[n]) ita per quoscunque auditores et iudices eciam sancte Romane ecclesie cardinales tam in Romana curia quam extra eam in quacunque causa[o]), quam[p]) quomodolibet moveri continget[q]), sublata eis et cuilibet eorum quavis aliter interpretandi et iudicandi[r]) facultate et auctoritate pronunciari sentenciari et diffiniri debere non exspectata alia a[s]) nobis iussione mandamus, decernentes eciam ex nunc[t]) irritum et inane, si secus super hiis[u]) a quoquam quavis auctoritate scienter vel ignoranter contigerit[v]) attemptari, nostreque intentionis esse presentibus litteris nullatenus derogari[w]), non obstantibus constitutionibus et ordinationibus apostolicis nec non omnibus illis, que prefati predecessores in eorum licteris ac constitutionibus et regulis prefatis suis cantoribus cappellanis [x])et aliis predictis voluerunt nosque nostris cantoribus capellanis[x]) et familiaribus continuis commensalibus voluimus non obstare, ceterisque contrariis quibuscunque.

Nulli ergo omnino hominum liceat hanc paginam nostre constitutionis concessionis mandati decreti et voluntatis infringere vel ei ausu temerario contraire. Si F. 220 M quis | autem hoc attemptare presumpserit indignacionem omnipotentis dei ac beatorum Petri et Pauli apostolorum eius se noverit incursurum.

Datum Rome apud sanctum Petrum anno incarnacionis dominice millesimo quadringentesimo octuagesimo tercio non. Junii[y]) pontificatus nostri anno duodecimo[z]).

L. Grifus.

G. Bonattus.

Ja. Amerinus

Rta[aa]) apud me L. Grifum[bb]).

Originalis bulla predicta non est signata per rescribendarium neque habet visa per eum neque summarium.

a) illis *S.* b) *Folgt* et *S.* c) commensales *S.* d) volumus *S.*
e) appareant *S. (I. = M.)* f) coniunctim *S. (I. = M.)* g) per dictarum (!) *S.* predictorum *I.*
h) nolumus; *das* n *scheint korrigiert aus* u *M.* i) *Das Schluss*-i *korrigiert aus* e *M.* preiudicare *S.* preiudicari *I.*
k) *Statt* vere non *hat S.* veriori *(I. = M.)* l) id *S. I.* m) nominatum *S. (I. = M.)*
n) et *fehlt in S. (I. = M.)* o) quorum cunque causis *S. (I. = M.)* p) qui *S. (I. = M.)*
q) contigerit *S.* contingeret *I.* r) iudicandi et interpretandi *S. (I. = M.)* s) a *fehlt in S. (I. = M.)*
t) nunc eciam *S.* ex *sofort gleichzeitig ober der Zeile eingeschaltet M.* u) his *S. (I. = M.)*
v) contingeret *I.* w) derogare *S. (I. = M.)*
x) et — capellanis *sofort rechts am Rande hinzugefügt, mit Auslassungs- und entsprechendem Verweisungszeichen M.*
y) Januarii *S.* z) *Das Folgende fehlt in S.*
aa) R *ist sehr gross geschrieben,* ta *in die obere Schlinge des* R *hineingeschrieben M.*
bb) *Das Folgende wohl von Burchards Hand.*

VERZEICHNIS DER BENUTZTEN BÜCHER

Alberici J. — Compendio delle grandezze dell' illustre et devotissima chiesa di S. Maria del Popolo di Roma — Roma 1600.

Albertini F. — Opusculum de mirabilibus novae urbis Romae. Herausgegeben von August Schmarsow. — Heilbronn 1886.

Allegretto A. — Diari delle cose Sanesi del suo tempo bei Muratori XXIII p. 767—860.

Analecta Franciscana — Ed. a patribus Collegii S. Bonaventurae J. II. — Ad Claras Aquas 1887.

Angelis De P. — S. Mariae Majoris a Liberio I. usque ad Paulum V. descriptio et delineatio — Romae 1621.

Archaeologia — Or miscellaneous tracts relating to antiquity published by the Society of antiquaries of London Vol. 51, 2 — London 1888.

Archivio storico dell' arte ed. Domenico Gnoli — Roma 1888—1896.

Archivio della R. Società Romana di storia patria — Roma 1878 u. ff.

Archivio storico per le Marche e per l'Umbria Band IV (1887).

Armand A. — Les médailleurs Italiens des quinzième et seizième siècles I—III — Paris 1883—1887.

Armellini M. — Le chiese di Roma — Roma 1891, seconda edizione.

Augusti J. Chr. W. — Beiträge zur christlichen Kunstgeschichte und Liturgik — Leipzig 1841.

Baini G. — Memorie storico-critiche della vita e delle opere di G. Pierluigi da Palestrina — Roma 1828. 2 vol.

Bertolotti A. — Der Maler Antonazzo von Rom und seine Familie, im Repertorium für Kunstwissenschaft (1883) VI p. 219.

Bertolotti A. e Barbier de Montault — Inventaire de la chapelle papale sous Paul III en 1547 — Tours 1878.

Biagio Martinelli di Cesena — Diarium 1518—1540 Cod. Vat. Ottobon. 2479, Urbinas 850, Vat. 7150.

Bonanni Ph. — Numismata Pontificum Romanorum quae a tempore Martini V. usque ad annum 1699 in lucem prodiere — Romae 1699.

Bonelli A. — Memorie storiche della Basilica Constantiniana dei SS. XII Apostoli di Roma — Roma 1879.

Borsari L. — Il castello di Bracciano — Roma 1895.

Bosio J. — Dell' istoria della sacra religione ed illma milizia di S. Gio. Gerosolimitano Parte II — Roma 1630.

Brockhaus H. — Das Hospital Santo Spirito zu Rom im XV. Jahrhundert, im Repertorium für Kunstwissenschaft VII (1884) p. 281 und 429.

Bullarum — Privilegiorum ac Diplomatum Romanorum Pontificum amplissima collectio — Romae 1743. Tom. III. P. III.

Burchardi J. — Diarium sive rerum Urbanarum commentarii (1483—1506) ed. Thuasne — Paris 1884.

Cancellieri Fr. — Descrizione delle funzioni della settimana santa nella Cappella pontificia. Quarta edizione — Roma 1818.

— — Descrizione delle Cappelle Pontificie e Cardinalizie di tutto l'anno — Roma 1790.

— — Storia de' solenni possessi de' sommi Pontefici detti anticamente processi o processioni dopo la loro coronazione dalla basilica Vaticana alla Lateranense — In Roma MDCCCII.

Cappello F. — Brevi notizie di S. Anastasia di Roma — Roma 1722.

Cartari C. — La rosa d'oro pontificia — Roma 1681.

Cavalcaselle G. B. e Crowe J. A. — Storia della Pittura in Italia Vol. VI—VIII. Firenze 1894, 1896, 1898. [Crowe und Cavalcaselle — Geschichte der Italienischen Malerei IV. Leipzig 1871 ist für die umbrischen Meister benutzt worden].

Cerrotti F. — Bibliografia di Roma medievale e moderna — Roma 1893.

Chattard G. P. — Descrizione del Vaticano — Roma 1766.
Ciaconius Alph. — Vitae et res gestae Pontificum Romanorum et S. R. E. cardinalium III — Romae 1677.
Ciampi S. — Memorie di Nicolo Forteguerri — Pisa 1813.
Ciampinus J. — De sacriis aedificiis a Constantino Magno constructis — Romae 1693.
Clark J. W. — (Proceedings of the Cambridge Antiquarian Society — Cambridge 1899) — The Vatican Library of Sixtus IV.
Clementini C. — Raccolto istorico della Fondatione di Rimino e dell'origine e vite de' Malatesti — Rimini 1627.
Cobelli L. — Cronache Forlivesi dalla fondazione della città sino al 1498 ed. G. Carducci e E. Frati — Bologna 1874.
Collectio bullarum, brevium aliorumque diplomatum sacrosanctae basilicae Vaticanae I — Romae 1750.
Conti S. dei — Le storie de' suoi tempi dal 1475 al 1510 Tom. I e II — Roma 1883.
Cristofori Fr. — Memorie Serafiche di Viterbo, ossia Miscellanea Francescana Viterbese — Roma, Assisi, Viterbo 1888.
Cohausen A. von — Die Befestigungsweisen der Vorzeit und des Mittelalters — Wiesbaden 1898.
Descrizione storico-artistica del R. Palazzo di Caprarola — Roma 1869.
Dionysius Ph. L. — Sacrarum Vaticanae Basilicae cryptarum monumenta. Editio altera — Romae 1828.
Donner O. — Über die antiken Wandmalereien, bei Helbig, Wandgemälde Campaniens — Leipzig 1868.
Duchesne L. — Le liber Pontificalis I e II — Paris 1886.
Ehrle et Stevenson — Les Fresques du Pinturicchio dans les salles Borgia au Vatican — Rome 1898.
Epistolae et Commentarii Jacobi Piccolomini Cardinalis Papiensis — Mediolani 1506.
Fea C. — Pro memoria di S. Maria della Pace — Roma 1817.
Fabre P. — La Vaticane de Sixte IV. in den Mélanges d'archéologie et d'historie 1895 p. 455.
Fabricii A. — Bibliotheca latina mediae et infimae aetatis — Patavii 1754.
Fabriczy C. von — Il libro di Antonio Billi — Firenze 1891.
— — Il Codice dell' Anomino Gaddiano — Firenze 1893.
Facius Bart. — De viris illustribus — Florentiae 1745.
Ferri N. — Catalogo della raccolta di disegni posseduta dalla R. Gall. degli Uffizi — Roma 1890.
Festschrift für das kunsthistorische Institut in Florenz — Leipzig 1897.
Festschrift für Anton Springer — Leipzig 1885.
Firmanus Joh. Fr. — Diarium 1529—1565 Cod. Vat. Urb. 638 — Casanatense XX. III. 17.
Fischel O. — Raffaels Zeichnungen — Strassburg 1898.
Forcella V. — Iscrizioni delle chiese e d'altri edificii di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri Vol. I—XIV. — Roma 1869—1879.
Franzini D. — Roma antica e moderna — Roma 1653.
Frey C. — Il Codice Magliabechiano. Cl. XVII. 17 Contenente notizie sopra l'arte degli antichi e quella de Fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarotti scritte da Anonimo Fiorentino — Berlin 1892.
Fumi L. — Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri — Roma 1891.
Furse E. H. — Mémoires numismatiques de l'ordre souverain de Saint Jean de Jérusalem — Rome 1885.
Gallerie Nazionali Italiane I—III — Roma 1895—1897.
Garimberto H. — La prima parte delle vite, ovvero fatti memorabili d'alcuni papi e di tutti i cardinali passati — Venezia 1568.
Garrucci R. — Storia dell'arte Christiana — Prato 1873—81.
Gaspary — Geschichte der italienischen Litteratur — Berlin 1888.
Gaye G. — Carteggio inedito d'artisti I u. II — Firenze 1839 u. 40.
Giornale di erudizione artistica (1873) II.
Giovio P. — Elogia virorum literis illustrium — Basil. 1577.
Giovio P. — Delle istorie del suo tempo — Venezia 1608.

Grassis Paris de — Diarium 1504—1521 Cod. Vaticanus 5635 Cod. Corsinianus 981—983, (38 G. 7. 8. 9.).
— — Ordo Romanus bei Martène, De antiquis ecclesiae ritibus. Editio secunda — Antverpiae 1737.
Guéranger D. P. — Die Passions- und die Charwoche. Autorisierte Übersetzung von B. Heinrich. Mainz 1877.
Guglielmotti A. — Storia delle fortificazioni nella spiaggia romana risarcite ed accresciute dal 1560 al 1570 — Roma 1880.
Guida (Nuova) di Savona. Savona ca. 18.. (Ohne Autornamen und Jahreszahl).
Haberl F. X. — Bausteine für Musikgeschichte III — Leipzig 1888.
Hottinger H. — Historiae ecclesiasticae novi testamenti Seculum XV Tom. IV. — Tiguri 1657.
Infessura St. — Diario della città di Roma ed. Oreste Tommasini — Roma 1890.
Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen — Berlin 1880—1900.
Kahl R. — Das venezianische Skizzenbuch — Leipzig 1882.
Kallab W. — Die Toskanische Landschaftsmalerei im XIV. und XV. Jahrhundert, ihre Entstehung und Entwicklung (Aus dem XXI. Bande des »Jahrbuches der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses«) — Wien 1900.
Knapp F. — Piero di Cosimo. Ein Übergangsmeister vom florentiner Quattrocento zum Cinquecento — Halle a. S. 1899.
Koopmann W. — Raffael-Studien — Marburg 1895.
Kirsch J. P. — Die Rückkehr der Päpste Urban V. und Gregor XI. von Avignon nach Rom. In den Quellen und Forschungen herausgegeben von der Görres-Gesellschaft. Bd. VI — Paderborn 1898.
Kraus F. X. — Geschichte der Christlichen Kunst I — Freiburg 1896.
Landucci A. — Origine del tempio dedicato in Roma alla Vergine Madre di Dio, Maria, presso alla Porta Flaminia, detto hoggi del Popolo — Roma 1647.
Lange K. — Zu Peruginos Jugendentwicklung in der Festschrift für Anton Springer — Leipzig 1885.
Lanzi L. — Geschichte der Malerei in Italien vom Wiederaufleben der Kunst bis Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Aus dem Italienischen übersetzt und mit Anmerkungen von J. G. v. Quandt, herausgegeben von A. Wagner. I—III — Leipzig 1833.
Letarouilly P. — Édifices de Rome moderne — Paris 1860.
Luzio A. — Federico Gonzaga, ostaggio alla Corte di Giulio II. Archivio della società Romana IX.
Mabillon J. — Museum Italicum seu collectio veterum scriptorum I u. II — Lutetiae Parisiorum 1724.
Malvasia B. — Compendio historico della Basilica de SS. dodici Apostoli di Roma — Roma 1665.
Mancini G. — Notizie sulla chiesa del Calcinaio e sui diritti che vi ha il commune di Cortona — Cortona 1867.
Marcello Chr. — Sacrarum Cerimoniarum sive rituum ecclesiasticorum sanctae Romanae ecclesiae libri tres — Romae MDLX.
Marini G. — Degli archiatri Pontificii — Roma 1784.
Mariotti A. — Lettere pittoriche Perugine al Signor Baldassare Orsini — Perugia 1788.
Martène Ed. — De antiquis ecclesiae ritibus. Editio secunda — Antverpiae 1737.
Masetti P. T. — Memorie istoriche della chiesa di S. Maria sopra Minerva — Roma 1855.
Mas-Latrie L. de — Mélanges historiques — Paris 1882.
Missirini M. — Memorie di San Luca — Roma 1823.
Morelli-Lermolieff G. — Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Ein kritischer Versuch — Leipzig 1880.
— — Kunstkritische Studien über italienische Malerei: Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom — Leipzig 1890.
— — Kunstkritische Studien über italienische Malerei: Die Galerien zu München und Dresden — Leipzig 1891.
— — Kunstkritische Studien über italienische Malerei: Die Galerie zu Berlin. Nebst einem Lebensbilde Giovanni Morelli's herausgegeben von Dr. Gustav Frizzoni — Leipzig 1893.
Moroni G. — Le Cappelle Pontificie, Cardinalizie e Prelatizie — Venezia 1841.

Mucantius — Diarium. Cod. Corsin. 986 (38. G. 5).
Müntz E. — La tiare Pontificale du VIII au XVI siècle — Paris 1897. — Extrait des mémoires de l'académie des inscriptions et belles lettres — Tom. XXXVI.
— — Les arts à la Cour des Papes pendant le XVe et le XVIe siècle. Recueil de documents inédits tirés des archives et des bibliothèques romaines 3 vols. — Paris 1878—1882.
— — Les arts à la cour des papes Innocent VIII, Alexandre VI, Pie III [1484—1503] — Paris 1898.
— — Recherches sur l'œuvre archéologique de Jacques Grimaldi. In der Bibliothèque des écoles Françaises d'Athènes et de Rome p. 225.
Muratori L. — Rerum Italicarum scriptores. 28 voll. Mediolani (1723—51).
Nantiporto, Notajo del — Diario di Roma dall' anno 1481 al 1492 bei Muratori III, 2 p. 1071—1109.
Nibby A. — Roma nell' anno 1838 — Roma 1839.
Nolhac P. de — Petites notes sur l'art Italien — Paris 1887.
Orsini B. — Vita di Pietro Perugino — Perugia 1804.
Palatius J. — Fasti cardinalium omnium — Venetiis 1703.
Panvinius O. — Romani Pontifices et Cardinales S. R. E. — Venetiis 1557.
Passavant J. D. — Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi — Leipzig 1839.
Pastor L. — Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance II. Zweite Auflage — Freiburg i. Breisgau 1894.
Patrizi A. — Ceremoniale — Cod. Vat. 4738.
Piazza C. B. — La gerarchia cardinalizia — Roma 1703.
— — Delle Opere pie di Roma. Seconda impressione — In Roma MDCXCVIII.
Pietro L. — Notizie storiche di Camaldoli — Firenze 1793.
Pinzi C. — Gli ospizi mediœvali e l'ospedal grande di Viterbo — Viterbo 1893.
— — Guida di Viterbo — Viterbo 1894.
Platner E. und Bunsen C. — Beschreibung der Stadt Rom — Stuttgart und Tübingen 1838.
Raffael (Maffeius) — Volaterranus, Commentariorum Urbanorum libri 38 — Lugduni 1552.
Rasponi — De Basilica Lateranensi libb. IV — Roma 1656.
Redtenbacher R. — Die Architektur der italienischen Renaissance — Frankfurt 1886.
Reumont A. v. — Geschichte der Stadt Rom III, 1 — Berlin 1868.
Ricci C. — Lorenzo da Viterbo im Arch. stor. dell' arte I p. 26.
Rocca A. — De particula ex pretioso et vivifico ligno sacratissimae crucis desumpta ..... — Romae 1609.
Rossi G. B. de — Incriptiones christianae Urbis Romae septimo saeculo antiquiores — Romae 1857—88.
— — Piante icnografiche e prospettiche di Roma anteriori al Secolo XVI — Roma 1879.
Rossmann W. — Gastfahrten — Leipzig 1880.
Rumohr C. F. v. — Italienische Forschungen I—III — Berlin und Stettin 1827—31.
Sanuto M. — Commentarii della guerra di Ferrara — Venezia 1829.
Sansovino Fr. — L'historia di Casa Orsina — Venezia 1565.
Saulnier P. — De capite sacri ordinis S. Spiritus dissertatio — Lugduni 1649.
Schmarsow A. — Bernardino Pinturicchio in Rom — Stuttgart 1882.
— — Das Abendmahl in St. Onofrio zu Florenz im Jahrbuch der K. Pr. Kunstsammlungen Fünfter Band. Berlin 1884, p. 207 ff.
— — Melozzo da Forli — Berlin und Stuttgart 1886.
Schrader L. — Monumentorum Italiae, quae hoc nostro saeculo et a Christianis posita sunt, libri quatuor — Helmaestadii 1592.
Scilla X. — Breve notizia delle monete Pontifie — Roma 1715.
Severano G. — Memorie sacre delle sette chiese di Roma — Roma 1630.
Sigismundo de Sigismundis — Caeremoniarum Rom. Curiae liber. im Cod. Vat. Urb. 470. Abschrift von Fr. Cancellieri im Cod. Vat. 9711.
Spicilegium Romanum Tom. I — Romae MDCCCXXXIX.
Supino J. B. — Il medagliere Mediceo nel R. Museo Nazionale di Firenze — Firenze 1899.
Taja A, — Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano — Roma 1750.

Thode H. — Franz von Assisi — Berlin 1885.
Tiraboschi G. — Storia della letteratura Italiana — Roma 1784.
Tonini L. — Storia della città di Rimini V. 1856—1862.
Torrigio Fr. M. — Le sacre grotte Vaticane. Terza impressione — Roma 1675.
Tosi Fr. — Raccolta di monumenti sacri e sepolcrali scolpiti in Roma nei secoli XV, XVI. Vol. I—V. — Roma 1558.
Trésor de numismatique et de glyptique. Médailles coulées et ciselées en Italie — Paris 1836.
Tschudi H. v. Das Confessionstabernakel Sixtus IV. in St. Peter zu Rom im Jahrbuch d. K. Pr. Kunstsammlungen VIII. p. 11.
Ughelli F. — Italia sacra, sive de episcopis Italiae et insularum adjacentium rebusque ab eis praeclare gestis — Editio II cur. N. Coletus, Venetiis 1717—22.
Ugonio P. — Historia delle stazioni di Roma 1588.
Ulmann H. — Sandro Botticelli — München 1893.
Valentini D. — La patriarchale basilica Lateranense — Roma 1832.
Vast H. — Le Cardinal Bessarion — Paris 1878.
Vischer R. — Luca Signorelli und die italienische Renaissance — Leipzig 1879.
Voigt G. — Die Wiederbelebung des klassischen Altertums oder das erste Jahrhundert des Humanismus I und II — Berlin 1880.
Vossii G. J. — De historicis latinis — Lugduni 1651.
Wadding L. — Annales minorum seu trium ordinum a. S. Francisco institutorum — Romae 1735.
Wickhoff F. — Über einige Zeichnungen des Pinturicchio in der Zeitschrift f. b. Kunst (1884) XIX p. 56.
Zeno Apostolo — Dissertazioni Vossiane Tomo I und II — Venezia 1752.

REGISTER

I

PERSONENVERZEICHNIS

Von den Registern ausgeschlossen sind nur diejenigen Anmerkungen, die blosse Litteraturangaben enthalten. — Die Namen der Märtyrerpäpste s. sub „Vatikan, Cappella Sistina“ auf Seite 698. Die fettgedruckten Zahlen bezeichnen die Stellen zusammenhängender Charakteristik. — Ein hochgesetztes a bezeichnet, dass sich der Titel auf der Seite nur in den Anmerkungen findet; ein beigesetzes P, dass sich daselbst das Porträt besprochen und abgebildet findet.

II

ORTSVERZEICHNIS

In dies Verzeichnis sind nur diejenigen Ortsnamen aufgenommen, die ohne Beziehung auf Kunstschätze erwähnt werden.

III

VERZEICHNIS DER ERWÄHNTEN MONUMENTE UND KUNSTSCHÄTZE

Von den Registern ausgeschlossen sind nur diejenigen Anmerkungen, die blosse Litteraturangaben enthalten, ebenso Ortsnamen, sofern sie ohne Beziehung auf Kunstschätze auftreten.

Die fettgedruckten Zahlen bezeichnen die Stellen zusammenhängender Schilderung. — Ein hochgesetztes a bezeichnet, dass sich der Titel auf der Seite nur in den Anmerkungen findet.

A. In Italien

FOLIGNO

FORLI

GENUA

S. GIMIGNANO

GRADO (bei Pisa)

GROTTAFERRATA

LEPRIGNANO

LORETO

PRATO

ROM

SAVONA

SIENA

SPELLO

SPOLETO

TORCELLO

TOSCANELLA

TURIN

URBINO

VENEDIG

B. Ausserhalb Italiens

IV

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN UND TAFELN

Die Tafeln — vierunddreissig im Format von 45:60 cm — liegen in besonderer Mappe

I. ABBILDUNGEN AUS DER CAPPELLA SISTINA

A. ARCHITEKTONISCHES

B. SKULPTUREN

B. SKULPTUREN

C. FRESKEN

1. DIE PAPSTBILDNISSE

2. DIE HISTORIEN

a) Die Beschneidung des Mosesknaben von Perugino und Pinturicchio (Taf. XXII.)

b) Das Jugendleben des Moses von Sandro Botticelli (Taf. XXIII.)

c) Pharaos Untergang im Roten Meer von Pier di Cosimo und einem unbekannten Rossellischüler (Taf. XXIV.)

d) Die Gesetzgebung auf Sinai von Cosimo Rosselli (Taf. XXV.)

e) Die Bestrafung der Rotte Korah von Sandro Botticelli (Taf. XXVI.)

f) Das Testament des Moses von Luca Signorelli
und Bartolomeo della Gatta (Taf. XXVII.)

g) Die Taufe Christi von Perugino und Pinturicchio (Taf. XXVIII.)

h) Die Versuchung Christi und das Reinigungsopfer des Aussätzigen von Sandro Botticelli (Taf. XXIX.)

i) Die Berufung der ersten Jünger von Domenico Ghirlandajo (Taf. XXX.)

k) Die Bergpredigt Christi von Cosimo Rosselli (Taf. XXXI.)

l) Die Schlüsselübergabe von Pietro Perugino und Signorelli (Taf. XXXII.)

m) Das letzte Abendmahl von Cosimo Rosselli (Taf. XXXIII.)

II. ABBILDUNGEN ANDERER IM BUCHE BESPROCHENER KUNSTWERKE

A. MALEREI

1. PORTRÄTS

2. ANDERE GEMÄLDE

2. ANDERE GEMÄLDE

B. ZEICHNUNGEN

C. SKULPTUR

D. ARCHITEKTUR

III. ORNAMENTALES (Anfang- und Schlussvignetten)


HERGESTELLT
DURCH DIE VERLAGS-
ANSTALT F. BRUCKMANN
A.-G. IN MÜNCHEN, BUCH-
DRUCK DER BRUCKMANN-
SCHEN BUCH- UND KUNST-
DRUCKEREI IN MÜNCHEN.
DIE DRUCKLEGUNG DIESES
BANDES WURDE AM SECH-
STEN MÄRZ 1900 BEGON-
NEN UND AM ZWEIUND-
ZWANZIGSTEN APRIL
1901 BEENDET

2 Text- u. 2 Tafelbde

